

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav translatologie

Diplomová práce

Jitka Charvátová

Interpersonální dynamika v dabingu televizního seriálu: Dominance, verbální a neverbální jednání postav

Interpersonal Dynamics in Dubbing of TV Series:
Dominance, Verbal and Non-Verbal Action of Characters

Praha 2009

Vedoucí práce: PhDr. Zuzana Jettmarová, M. Sc.

Děkuji PhDr. Zuzaně Jettmarové, MSc., za spoustu zajímavých podnětů k problematice audiovizuálního překladu a především bezbřehou trpělivost, kterou se mnou při přípravě této práce měla. Dabingovému režiséru PhDr. Ivanu Žáčkovi pak děkuji za fundované konzultace ohledně dnešní dabingové praxe.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 31. 8. 2009

Podpis:

Anotace

Filmový dialog a jeho překlad byl až dosud v translatologii většinou zkoumán pouze z pohledu překladatele, tedy ve své verbální složce s poukazem na to, že překladatel nemůže jiný než verbální kód ve své práci ovlivnit. Audiovizuální text, potažmo jeho dabovaná verze, je však dílem výrazně multimodálním, jehož komplexní význam je kódován v několika úrovních nejrozličnějšími prostředky. Jeho zkoumání ztěžuje skutečnost, že je skupinovým dílem, jehož výslednou podobu utváří v různých fázích vzniku množství lidí. Tato práce je pokusem pracovat s textem audiovizuálního díla jako celkem v jeho finální fázi, tak jak jej vnímá divák. V úvodní části jsou pojmenovány specifické faktory seriálového dabingu od jeho představení jakožto audiovizuálního textu, přes charakteristiku a funkci dialogu v audiovizuálním díle až po proces vzniku dnešního komerčního dabingu a charakterizaci jeho produktů. Následuje kontrastivní rozbor jedné z úvodních scén amerického televizního seriálu Akta X se zaměřením na interpersonální dynamiku dialogu a verbální i neverbální jednání postav. K rozboru je navržen deskriptivní analytický model filmového dialogu zahrnující jeho verbální i nonverbální složky, odvozený od systémově funkcionalistického konceptu „výměny“ (*exchange*) Jima Martina (2000), tak jak jej představil Luis Pérez-González (2007) jako nástroj ke studiu konstruování přirozenosti filmového dialogu a jeho překladu. V závěru je zhodnocena možnost dalšího využití navrhovaného modelu.

Klíčová slova:

audiovizuální překlad, dabing, interpersonální dynamika audiovizuálního dialogu, dominance, neverbální jednání

Abstract

So far the filmic dialogue and its translation have been researched mainly from the perspective of the translator of the script, this approach being justified by the claim that the translator cannot manipulate any other but the verbal code. The nature of the audiovisual text, whether in its original or dubbed version, is, nevertheless, explicitly multimodal, and its complex meaning is coded on multiple level via diverse means. An important factor which makes audiovisual research complicated is the fact that the audiovisual text is essentially a teamwork determined by collaboration of many different people in different stages of its production. This thesis attempts to approach the audiovisual text of as a whole, that is, in the form it is presented to the audience. The opening part identifies the specificities of audiovisual text and its dubbing, including its multidimensionality, role and function of its dialogue, process of dubbing production and constraints of the contemporary Czech dubbing market. What follows is a contrastive analysis of an opening scene of 'The X-Files Pilot' in its English and Czech dubbed versions with respect to the sequential build-up of the interpersonal dynamics in both versions. Also focused is the interplay of the verbal and non-verbal codes in the action of the characters. For this purpose, a specific analytical model is proposed to allow for inclusion of both verbal and non-verbal aspects of the dialogue, which draws upon Jim Martin's systemic functional modelling of the exchange as introduced in translation studies by Luis Pérez-González (2007). The final part of the thesis discusses the potential of the presented model for further use as an analytical tool.

Key words:

audiovisual translation, dubbing, interpersonal dynamics of audiovisual dialogue, dominance, non-verbal action

Obsah

0. Úvod	7
1. Teoretická část	9
1.1 Fenomén seriálu	9
1.2 Televizní seriál jako audiovizuální text	11
1.3 Podvojný charakter komunikace v audiovizuálním textu	13
1.4 Povaha a funkce filmového dialogu	15
1.5 Verbalita a neverbalita v audiovizuálním dialogu	17
1.6 Synchronizace v dabingu	19
1.7 Dabing jako týmová práce	22
1.8 Kontinuální dabing	25
1.9 Vertikální a horizontální úroveň komunikace v dabingu	27
1.10 Dabovaný dialog	28
1.11 Recepce dabovaného díla: Seriál Akta X	30
2. Aplikovaná část	32
2.1 Cíle rozboru	32
2.2 Popis použitého analytického modelu	33
2.3 Charakteristika zkoumaného materiálu	35
2.4 Analýza excerpovaného vzorku	37
2.5 Výsledky analýzy	57
2.5.1 Interpersonální dynamika dialogu	57
2.5.2 Neverbální jednání postav	61
3. Závěr	64
Seznam použité literatury	66
Seznam tabulek	70
Přílohy	70

0. Úvod

Problematika audiovizuálního diskurzu je v translatologii téma, kterému se v poslední době dostává v západním kulturním okruhu stále větší a soustavnější pozornosti, což je pochopitelné vzhledem k nesmírně dynamickému rozvoji elektronických technologií a s ním úzce souvisejícímu rozvoji globální komunikace.

Počátky zahrnutí jiného než písemného komunikátu do teoretických úvah o překladu lze spatřovat v Jakobsonově kategorii „intersemiotického překladu“, resp. „transmutace“ (1959) a později u Reissové v konceptu „audiomediálního“ (1971; „Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik“), resp. „multi-mediálního“ (Reiss, Vermeer, 1984) textu. Průkopnická v oblasti dabingu, jemuž se věnuje tato práce, je monografie Istvána Fodora (1976) věnovaná synchronizaci. Autorovo členění na synchronicitu fonetickou, synchronicitu obsahovou a synchronicitu postavy s mírnými obměnami u různých autorů platí dodnes.

V průběhu let se se objevují k tématu audiovizuálního překladu příležitostně příspěvky v odborných translatologických časopisech (Target, Perspectives, Meta aj.) či sbornících (monografie jsou spíše vzácností), přičemž jde logicky převážně o empiricky zaměřené práce o titulkování či dabingu, vycházející zpravidla z konkrétní praxe, v nichž autoři často cítí potřebu vůbec kontrastivně definovat oba pojmy.

Přelomovým dílem zkoumajícím překlad televizní tvorby z pohledu mediálních studií je na počátku devadesátých let sborník pod vedením Georg-Michaela Luykena (1991). Jeden ze spolu autorů této publikace, Thomas Herbst o tři roky později vydává rozsáhlou monografii „Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien“, která je jedním z dosud nejkompexnějších děl na téma dabingu: zahrnuje hlediska fonetická, textovělingvistická i translatologická a čerpá z rozsáhlého empirického výzkumu.

Prudký rozvoj audiovizuální technologie a mediálních studií vzbuzuje mezi translatology velkou vlnu zájmu ve druhé polovině devadesátých let, kdy na toto téma značně vzrůstá četnost časopiseckých příspěvků i monografií a konají se specializované expertní semináře (např. v italském Misanu v roce 1997) a konference (např. berlínské v letech 1996 a 1998).

Výstupem první z berlínských konferencí je sborník „Translating for the Media“ z roku 1998 redigovaný Yvesem Gambierem, výstupem misanského semináře a druhé berlínské konference sborník „(Multi)Media Translation“ z roku 2001, v jehož úvodu editoři Yves Gambier a Henrik Gottlieb i na prahu třetího tisíciletí poznamenávají, že specializovaných studií existuje dosti omezený počet a k dispozici není „prakticky nic o médiích jakožto jednom ze základních prvků formování kulturní a jazykové identity“ (2001a: IX; vlastní překlad). Zmiňují se rovněž o potřebě interdisciplinárního přístupu k dané problematice a chybějícím teoretickým

vymezení a metodologických nástrojích výzkumu, přičemž nechávají otevřenou i otázku, zda se (multi)mediální překlad stane „novým studijním oborem s nově se profilujícími experty či zastřešující strukturou pro vědce z různých samostatných oborů“ (XX, vlastní překlad). Těmto otázkám se ve sborníku věnují např. příspěvky Remaelové a Cattrysseho.

V roce 2004 na Gambierův a Gottliebův počín navazuje sborník pod redakcí Pilar Orerové „Topics in Audiovisual Translation“, v němž převažují příspěvky španělské provenience (ve Španělsku je od devadesátých let 20. století věnována tomuto oboru mimořádná pozornost a výstupem tamějšího intenzivního výzkumu je již na přelomu tisíciletí řada doktorských prací, i monografií. Opomenout nelze ani specializované vydání časopisu *The Translator* v roce 2003 redigované Yvesem Gambierem (Vol. 9, No. 2) s názvem „Screen Translation“.

Přes výše zmíněné snahy Thorsten Schröter v recenzi ke sborníku Orerové (Perspectives 2005: 13(4)) označuje audiovizuální překlad jako „still somewhat under-researched field within Translation Studies“.

V souvislosti se směřováním translatologie jako celku je pro audiovizuální překlad klíčový její přechod od lingvisticky ke kulturologicky zaměřeným přístupům, tedy příklon k deskriptivní translatologii a polysystémové škole. Platnost a funkčnost koncepcí Holmese, Touryho, Lefevera, Venutiho, Hermanse a dalších teoretiků tohoto směru pro oblast audiovizuálního překladu analyzuje ve sborníku Orerové Díaz Cintas (2004), který navrhuje pro další výzkum metodologii kombinující oba základní přístupy, tedy lingvistický ve spojení s feministickými, postkoloniálními, genderovými a mocensko-ideologickými teoriemi.

Tato práce si klade za cíl být skromným příspěvkem do probíhajícího audiovizuálního diskurzu v oblasti dabingu televizní tvorby, konkrétně seriálů. Oproti převažujícímu trendu vycházet v analýzách audiovizuálního textu z dialogových listin se jej snaží pojmout v jeho celistvosti, tak jak je prezentován divákovi. Zabývá se specifiky audiovizuálního překladu coby procesu i produktu. Po úvodním vyjmenování a popsání těchto specifik uvedené poznatky aplikuje v druhé části, při analýze jedné z úvodních scén kanadsko-amerického Akta X v jeho originální podobě a dabované české verzi. S použitím navrženého modelu vycházejícího ze systémově funkcionalistického konceptu „výměny“ (*exchange*) Jima Martina (2000), tak jak jej v translatologii představil Luis Pérez-González (2007), se rozbor zaměřuje na interpersonální dynamiku dialogu hlavních postav a její převod v českém dabingu, přičemž zahrnuty jsou i neverbální aspekty jednání postav coby nedílná součást jejich projevu. Práce se tak zabývá rovněž vzájemným ovlivňováním kódu verbálního a kódů neverbálních při utváření významu v primární i sekundární rovině komunikace audiovizuálního díla. Součástí závěrečné části je i stručná úvaha týkající se možnosti dalšího využití navrhovaného modelu.

1. Teoretická část

1.1 Fenomén seriálu

Inherentním jevem televizního (i rozhlasového) vysílání jako takového na různém stupni zobecnění je serialita, a to ať už jde o konkrétní program libovolného žánru na pokračování, uvádění samostatných pořadů v cyklech (dokumenty, celovečerní filmy) či např. tematické večery, koncentraci určitého žánru v určitou denní dobu, obdobné programové schéma pro jednotlivé dny v týdnu, či dokonce skutečnost, že má určitý kanál pravidelné vysílací hodiny, ba i to, že každodenní televizní program oficiálně začíná od páté hodiny ranní. Tento jev je samozřejmě určován především ekonomickými tlaky, ať už tím, že pořad na pokračování vyjde celkově levněji (ušetří se nejen na samotné výrobě, ale například i při sestavování programové nabídky;¹ zakoupení práv na vysílání již hotového seriálu je v tomto směru vůbec nejvýhodnější, nemluvě o povinných odběrech jinak již neprodejných seriálů ve společném balíku s pořady, o které daný kanál projeví zájem například na televizním festivalu), či snahou získat a dlouhodobě si udržet co nejvíce diváků² (tj. i potenciálních zákazníků pro inzerenty a v případě veřejnoprávních kanálů co nejvíce plátců televizního poplatku, potažmo příjemců veřejné služby dotované státem), jinými slovy co nejvíce finančních prostředků.³

Převážná část na českých kanálech v současnosti uváděných hraných seriálů pochází z anglofonních zemí (byť lze najít např. i seriály z německy a francouzsky mluvících oblastí či v případě romantických telenovel produkci latinskoamerickou),⁴ avšak velice se rozmnožily také původní seriály domácích televizí, přičemž v posledních zhruba dvou až třech letech zejména komerční televize bojují o sledovanost zařazováním vlastních seriálů právě telenovelového typu v hlavním vysílacím čase. Opět z ekonomických důvodů jde o seriály vesměs studiové. V rámci anglicky natočených, převážně amerických seriálů převažují na českých celoplošných stanicích ty s kriminální a akční tematikou, následované komediemi. V České televizi pak vznikají i rozpočtově náročnější (a kvalitnější) seriály o předem určeném počtu dílů s převážně rodinnou,

¹ Seriál je „jistotou“ nejméně ve dvou směrech: jednak jeho pravidelným uváděním v určitý den a určitou hodinu v týdnu odpadá na delší dobu problém se zaplněním příslušného vysílacího času, jednak přibližně stejná délka jednotlivých dílů usnadňuje časovou koordinaci s dalšími pořady.

² Zabalbeascoa (1997, s. 336) dokonce uvažuje o vytvoření určité závislosti jakožto zvláštní prioritě při překladu televizních seriálů.

³ Rok 2005 tak například v českém mediálním prostředí odstartoval pořadem VyVolení na kanálu Prima TV nyní již opadlou vlnu popularity formátu „reality show“, přičemž pokusení propagovat pod tímto módním označením daleko širší škálu pořadů později neudolala ani Nova (jako „reality show“ bylo a je označováno např. i pokračování soutěže Česko hledá SuperStar či pořad Výměna manželek) a ČT (např. Stardance).

⁴ Vůbec prvním každodenně vysílaným seriálem v českém televizním prostředí byla již v první polovině devadesátých let tehdy nesmírně populární argentinská telenovela Manuela, vysílaná na dnešní Primě, tehdy ještě zvané Premiéra.

řidčeji již detektivní tematikou, zejména v dialogích pravidelně různou měrou humorně laděné. V případě diváckého úspěchu navazují další uzavřené série. Na komerčních televizích se naopak stalo normou průběžné dopisování a dotáčení nových dílů, možné právě vzhledem k již zmíněným poměrně nízkým pořizovacím nákladům.

1.2 Televizní seriál jako audiovizuální text

Hraný seriál je dramatický audiovizuální text, tedy sémioticky různorodý útvar určený k současnému vnímání sluchem a zrakem,⁵ přičemž vizuálním i audiálním kanálem mohou proudit sdělení prostřednictvím škály vyjadřovacích prostředků (kódů). Takto kódovaná sdělení neverbální i verbální povahy působí ve vzájemné součinnosti a vytvářejí komplexní síť významů a významových vztahů nepostižitelných každým kanálem zvlášť.⁶

V konvenční hrané televizní tvorbě, do níž seriály obvykle spadají, bývají neverbální sdělení přenášena obrazem i zvukem, zatímco u sdělení verbálních převažuje kanál audiální.⁷ Vizuální verbální sdělení (ve formě psaného slova na obrazovce) zde vystupují v kvantitativně i funkčně omezené míře.⁸ Jejich většinou nízký podíl coby statické formy sdělení je v audiovizuálním textu, založeném na možnosti zachytit a přenést sdělení dynamicky (tedy v reálném časovém průběhu), logický, zároveň však i trochu paradoxní, uvědomíme-li si, že audiovizuální text seriálu vzniká – vyjádřeno terminologií A. Popoviče – coby afirmativní metatext redukujícím, resp. rozšiřujícím navazováním⁹ na prototext scénáře, tedy na text psaný.¹⁰

Ke zmiňovaném rozšíření dochází rozložením prototextového sdělení do několika kódů, jichž například P. Mareš (Macurová, Mareš, 1993, s. 65–66) s poukazem na ustálenost takovéto (byť příležitostně kritizované) klasifikace ve filmologické literatuře vyjmenovává čtveřici, resp. pěťici:

- pohyblivé obrazy (*moving pictures*);
- hudba;
- reálné i ireálné zvuky (hluky, ruchy);

⁵ Zajímavá je v tomto směru klasifikace textů P. Zabalbeascoy (1994, s. 98; podrobněji též 1997, s. 340) odvozená od od možných způsobů příjemcovy vnímání (čtení, vidění, slyšení).

⁶ Levý (1983, s. 193) hovoří o dramatickém textu jako o „dynamické soustavě významových podnětů“.

⁷ Nebereme zde v úvahu texty opatřené dialogickými titulky, ať už překladovými či nahrazujícími audiální kanál sluchově postiženým příjemcům.

⁸ Slouží např. k reprezentaci asynchronních dějů (např. formou vzkazů či dopisů postav prezentovaných v záběru), nejčastěji ovšem k identifikaci postav, místa a času (v diegetické formě jde např. o tabulku se jménem na dveřích kanceláře či vývěsní štít restaurace, ale např. i o tiskoviny čtené postavou, které prozrazují její politickou orientaci či zálibu; v nediegetické např. o časoprostorový titulek promítaný přes dolní část obrazu na začátku scény v akčních a detektivních seriálech).

⁹ A. Popovič se konkrétně pod heslem „Redukujúce nadväzovanie“ zmiňuje o vztahu „mezi dvěma texty, redukujícími nebo rozšiřujícími jednotlivé roviny textu při zachování sémantiky mezitextového invariantu“ (vlastní překlad; 1983, s. 132).

¹⁰ Chaume tak v návaznosti na typologii textů Gregoryho a Carrola klasifikuje scénář jako psaný text, který musí být vyřčen (či přednesen), jako by psán nebyl (1997, s. 319). Scénář ovšem vedle dominantního verbálního dialogického kódu popisuje částečně také neverbální prvky, a to jak slovním popisem, tak např. formou nákrešů.

- 4a verbální jazyk ve zvukové (mluvené) formě;
- 4b verbální jazyk ve formě psané (nápisy).

Španělský translatolog F. Chaume dramatické audiovizuální dílo nazývá multidimenzionální jednotkou (1997, s. 316) s komplexní sémantickou strukturou vytvořenou autorem, kterou divák k pochopení významu textu opět rozkládá. Ve své stati poukazující na nutnost obohatit translatologický pohled na audiovizuální text o poznatky filmové vědy (2004a) prezentuje analytický model, v němž rozeznává překladatelsky relevantních významových kódů (*signifying codes*) ještě více:

- kód verbální;
- kódy paralingvistické;
- kód hudby a speciálních efektů;
- kód zvukového aranžmá;
- kódy ikonografické;
- kódy kamerové;
- kód typů záběrů;
- kódy mobility;
- kódy grafické;
- kódy filmově syntaktické.

Ke svému modelu, jež nazývá „kinematografický“, Chaume (2004a, s. 16):

Předmětem mého zájmu je možná nová metoda analýzy audiovizuálních textů, konkrétně analýza textů zaměřená na významové kódy kinematografického jazyka. Mojí snahou je přitom vytvořit most mezi překladatelstvím a filmovou vědou a zjistit, zda znalost kinematografických prostředků může napomoci k vysvětlení audiovizuálních překladatelských operací.¹¹

Model ještě podrobnější, vytvořený pro transkripci audiovizuálního díla P. Thibaultem (2000), zachycuje jednotlivé významotvorné složky textu (aspekt temporální, vizuální včetně pohybu kamery, kinesický, zvukový a metafunkčně interpretační) zvláště u každého záběru filmového záznamu. Tento model v souvislosti s jeho možnostmi pro výuku titulkování představil na translatologickém poli Christopher Taylor (2003), byť jde o model pro aplikaci v překladatelské praxi, jak sám autor říká, příliš pracný a detailní.

¹¹ Všechny překlady citací v této práci jsou mé vlastní.

1.3 Podvojný charakter komunikace v audiovizuálním textu

Jako každý jiný text je i text audiovizuální, potažmo seriál, komunikačním médiem sloužícím k přenosu sdělení od vysílatele k příjemci. Komunikace kolektivního autora (televizní společnosti) s divákem prostřednictvím seriálu je složitý proces, do něhož různým způsobem a různou měrou zasahují další týmy účastníků (např. produkční a distributorské firmy, společnosti propagující ve spojení se seriálem své produkty, příp. i státní regulační orgány).¹²

Tyto zásahy jsou samozřejmě motivovány vlastními zájmy daných subjektů a mohou textem manipulovat na makro- i mikrostrukturní úrovni.¹³

Jako součást a prostředek primární (svou povahou autentické, jednosměrné¹⁴ a nepřímé) komunikace mezi autorem a divákem probíhá rovněž sekundární neautentická (většinou obousměrná a přímá) komunikace mezi seriálovými postavami v prezentovaném ději (např. Macurová, Mareš, 1993, s. 73), která, byť pečlivě vykonstruována autorem v souladu s jeho cíli, se snaží navodit iluzi autentičnosti.¹⁵

Tato konstrukce se pohybuje mezi dvěma póly: jednak směrem k co nejplastičtějšímu zobrazení reálné mezilidské komunikace (pól analogie), jednak k efektivitě zamýšleného sdělení, tj. jeho modelování pomocí ritualizovaných výrazových prostředků (kinematografického jazyka), jejichž význam je znám aktérům primární komunikace (pól konvence) (Macurová, Mareš, 1993, s. 70). Rozložení a uspořádání významů sdělení v rámci primární i sekundární komunikace je autorovou komunikační strategií (Macurová, Mareš, 1993, s. 74) ve „hře na realitu“ s divákem.

Pro primární, potažmo sekundární komunikaci jsou ve filmologické i translatologické literatuře užívány rovněž termíny vertikální, resp. horizontální úroveň komunikace.¹⁶ Na horizontální úrovni se filmový dialog, nesoucí obvykle naprostou většinu verbálnějazykové informace v díle, výrazně neliší od dialogu v jiných artificiálních textech (jak už bylo řečeno,

¹² Faktory ovlivňující audiovizuální trh a změny z nich plynoucí podrobněji vyjmenovávají např. Y. Gambier a H. Gottlieb v úvodu sborníku (Multi)Media Translation (Gambier, Gottlieb, 2001a, s. xi – xii).

¹³ Jako příklad makrostrukturní manipulace lze uvést zvolený vysílací čas, intenzitu propagace seriálu na obrazovce i mimo ni, případně četnost reklamních spotů vysílaných spolu se seriálem, zatímco k manipulaci na mikrostrukturní úrovni dochází například zasazením výrobku sponzora do děje, ale při zakoupení seriálu z ciziny i pořízením dabingu či titulků.

¹⁴ Omezená zpětná vazba vysílateli probíhá prostřednictvím jiných médií, ať už v případě průzkumů sledovanosti (potažmo úspěšnosti reklamy) či v případě diváckých ohlasů (telefonát, dopis, e-mail).

¹⁵ Dokonalost této iluze pro diváka může jít až tak daleko, že v něm postavy a jejich jednání nejen vzbuzují autentické emoční reakce, ale navíc v jeho vnímání i zcela splývají s představiteli daných rolí. Herci se potom může stát, že je fanouškem např. na ulici osloven coby seriálová postava. Tohoto směřování úspěšně využívá tisk, jemuž zvedají prodejnost scénářové zápletky záměrně prezentované ve spojení s herci pod jejich skutečnými jmény či naopak skutečné osudy herců identifikovaných přes jejich roli v seriálu.

¹⁶ Rmaelová či Pérez-González se např. terminologicky odkazují na francouzského filmového teoretika Vanoyeho.

vzniká z prototextu psaného scénáře, a vychází tedy z týchž konvencí jako dialog v beletrii či divadelní hře).¹⁷ Na úrovni vertikální se naopak projevuje jeho specifická, určená širokými možnostmi kódování významu. Multimodální povaha audiovizuálního textu také určuje jeho strukturu: základní jednotkou je záběr, sekvence záběrů tvoří scénu, ze scén vzniká např. díl televizního seriálu, který se u úspěšných seriálů může stát součástí jedné z několika sérií (angl. *seasons*).

¹⁷ Podle Levého (1983, s. 186) je dramatický dialog jakási „sémantická energie“, která řídí i formování ostatních složek dramatického projevu do dramatických útvarů, především postav. „Dobrý dialog obsahuje takových významových ‚řídících momentů‘ tolik, aby stačily na vytvoření životné postavy, na odůvodnění jejího jednání.“

1.4 Povaha a funkce filmového dialogu

Jak už bylo řečeno, komunikace na horizontální (sekundární) úrovni audiovizuálního díla (a obecně dramatického díla) prostřednictvím dialogu postav, jehož základní funkcí je angažovat diváka v ději. V rovině primární (vertikální) komunikace má dialog funkci narativní. Remaelová (2003) tuto funkci dále dělí na:

- členicí, tj. vnějškově strukturující dané audiovizuální dílo (typicky v přechodových scénách);
- narativně-informativní, tj. zprostředkující divákovi fakta;
- interakční, tj. zprostředkující vztahy mezi postavami na základě komunikačních symetrií a asymetrií.

Vzájemné působení symetrií a asymetrií mezi komunikanty je určující pro dynamičnost dialogu: symetrie mezi nimi zajišťuje nezbytnou míru reciprocity, asymetrie dialog posouvá dopředu (Remael 2003, s. 228).

Projevem komunikační asymetrie je i interpersonální dominance, tj. převaha v dialogu. Dominance je pojmem v zásadě kvantitativního charakteru (Linell et al. 1988, s. 415), neboť je s ní spojen zisk v obecném slova smyslu (v dialogu např. větší komunikační prostor).¹⁸ Dle členění Linella, Luckmanna (1991) se dominance může v dialogu projevat jako:

- kvantitativní (prostou převahou vyřčených slov či časově delší mluvou);
- sémantická (převahou témat vnášených do komunikace);
- interakční (převahou v oblasti kontroly nad dialogem, resp. komunikační akcí partnera);
- strategická (převahou při retrospektivním hodnocení celé interakce).

Narativně-informativnímu dialogu, jenž v dialogické interakci dramatického audiovizuálního žánru výrazně převažuje, dodává interpersonální dominance punc přirozenosti, která pak účinně „maskuje“ předávanou informaci, v interakčním dialogu zase dominance slouží k završení scény (Remaelová 2003, s. 233–4).

Iluze autentičnosti, tj. „přirozenosti“ dialogu je výsledkem autorova pohybu mezi výše zmíněnými póly analogie a konvence. Chaume (2004c) v témže smyslu hovoří o spektru mezi

¹⁸ Východiskem je zde pojetí lidské interakce jako směny „zboží“ (včetně informací) a „služeb“ (tj. činností), přijímané např. systémovou funkční lingvistikou (Halliday, 1985).

„minimální“ a „maximální připraveností“, Pérez-González (2007) zase o „pravém“ a „stylizovaném“ (*contrived*) realismu.^{19 20}

Konvence (norma) přitom může být na základě dobové poetiky nastavena v různých zemích různě: hlavní proud americké audiovizuální tvorby například je např. určován propracovanou poetikou hollywoodské produkce, vycházející z tradice amerického divadla (Levý, 1983, s. 173) a vyznačující se lineárním prezentačním stylem ve snaze o efektivní přenos i recepci sdělení, tedy i úsporností a úderností dialogu, zcela podřízeného vývoji zápletky. Podle B. V. Tomaševského tak např. „tolerance anglického publika k slovům bez jednání je mnohem menší než tolerance publika francouzského“ (1959, s. 70–71, cit. podle Levého, 1983, s. 173).

¹⁹ Rozlišení konverzace na „natural“ a „contrived“ používá např. už Poyatos (2002, s. I, 228).

²⁰ Ke stylizaci mluveného projevu v českém překladovém dramatu v diachronním i synchronním pohledu viz Levý (1983, s. 161–173).

1.5 Verbalita a neverbalita v audiovizuálním dialogu

Jak podotýká Jiří Levý (1983, s. 180),

Drama je jednání: postavy mají své cíle, které sledují, a protože cíle mnohých postav (nebo skupin postav) se rozcházejí, dochází mezi nimi ke konfliktu. Během tohoto konfliktu se každá postava snaží (vědomě nebo nevědomě) působit na ostatní postavy tak, aby jí k dosažení jejích cílů pomáhaly, nebo aspoň jí v tom nepřekážely. Navenek se tato snaha projevuje dvěma typy jednání: 1. fyzickým jednáním, fyzickými činy, které se ovšem také mohou omezovat na mimiku (rozkazovací gesta, výraz nevole v obličeji aj.), 2. slovním jednáním, tj. replikami, a to nejen jejich sémantickým obsahem, nýbrž také způsobem, jak jsou pronášeny.

Levý se tím mimoděk dotýká problematiky neverbálního chování, která v audiovizuální translatologii bývá nezřídka odsouvána s poukazem na to, že jediný významový kód, nad nímž má překladatel vládu, je kód verbální.

Takovýto přístup ovšem opomíjí skutečnost, že provázanost jednotlivých významových kódů je v multidimenzionálním audiovizuálním textu vzájemná a nikoli jednosměrná: jestliže platí, že divák svoji interpretaci slova modifikuje s ohledem např. na gesto, nebo výraz v obličeji, není důvod, aby tomu nebylo naopak, tj. aby výraz v obličeji nemohl být po změně verbálního a paralingvistického kódu (např. při dabingu) vykládán jinak než ve výchozím textu. Posuny takového druhu se mj. bude tato práce snažit ukázat ve své aplikované části.

Řeceno slovy P. Zabalbeascoy, „i tehdy, omezíme-li překlad na čistě verbální operaci, je třeba vzít v úvahu také faktor nonverbality a jeho potenčníonalní závažnost“ (1997, s. 339).

Studii věnovaných nonverbalitě v audiovizuálním překladu specificky tomuto tématu je možná právě proto poskrovnu (např. Zabalbeascoa, 1997; Chaume, 1997). Výsledkem snahy zapojit nonverbální složku komunikace do translatologického zkoumání ve vyšší míře je např. i Chaumeho výše zmíněný kinematografický model.

Rozsahem i hloubkou nebývalé dílo na téma neverbalita naopak vytvořil Fernando Poyatos (shrnuté v třísvazkové monografii „Nonverbal Communication across Disciplines“ z roku 2002). Autor nonverbální projevy rozčleňuje na:

- paralingvistické;²¹
- kinesické;
- proxemické;

²¹ U paralingvistických rysů promluvy Poyatos dále rozlišuje čtyři kategorie: primární vlastnosti (charakteristické pro jednotlivé mluvčí, např. hlasitost, tempo, výška atd.), kvalifikátory (typy hlasu, např. chraplavý, třaslavý, šepot atd.), diferenciatory (fyziologické, psychické a emocionální projevy modifikující řeč, např. pláč, smích, kašlání atd.) a alternanty (neslovní zvukové projevy, např. vzdechy, křik, mlaskot atd.).

- chronemické;
- kožní a chemické projevy;
- zvuky vydávané předměty anebo tělem.

1.6 Synchronizace v dabingu

Na utváření komplexní sémantické struktury audiovizuálního textu se podílejí jednotlivé kódy ve vzájemné součinnosti – doplňují se, překrývají a ovlivňují za vzniku nadsumativních významů.²² Výroba dabované jazykové mutace logicky znamená výrazný zásah do zcela svébytné, kolektivním autorem vytvořené sémantické sítě: v rámci dvou způsobů kódování, konkrétně kódu verbálně jazykového a kódů paralingvistických je jedno sdělení vyňato a na základě synchronizace²³ nahrazeno jiným. Existující významové vazby jsou tím nutně zpřetrhány a synchronizací s novými vznikají i nové nadsumativní významy.

Jak v přehledu dosavadních přístupů ke zkoumání audiovizuálního překladu konstatuje v rámci své studie věnované dabingové synchronizaci F. Chaume (2004), studium dabingu bylo po dlouhou dobu z velké části doménou praktiků. Ti podle něj kladou na první místo při hodnocení kvality překladu synchronicitu (v českém prostředí se na celé čáře prosadil termín „synchron“), jinými slovy to, „jak jde herci překlad do pusy“. Zvýšená pozornost věnovaná synchronicitě je logická, neboť právě synchronicita je pro dabing faktorem zcela zásadním a vymezujícím jej oproti ostatním druhům audiovizuálního překladu.

Situace ovšem není ve všech zemích stejná: podle T. Herbst (1997, s. 293) je např. v Německu kladen větší důraz na technickou synchronicitu než v Itálii, kde je více pozornosti věnováno přirozenosti dialogu. F. Chaume (2004, s. 47) se zase zmiňuje méně striktním dodržování časového souběhu replik v Itálii než ve Španělsku, kde jde o jeden z klíčových požadavků. Žáček (2005, s. 54) pak za až jednostranně technickosynchronně zaměřenou označuje jak německou, tak italskou a francouzskou dabingovou tradici při jejich srovnání s tzv. českou dabingovou školou, založivší svůj mezinárodní věhlas v šedesátých letech minulého století orientací na umělecké, zejména literární kvality, a na s nimi úzce související tzv. „vnitřní synchron“:

Specifičnost české školy byla v tom, že nad požadavky technického, fonetického synchronu úst kladla důraz na psychologickou věrohodnost, na to, aby byl český text realizovaný v co největší shodě s kompletní gesticko-mimickou akcí, jejím souhrnným rytmickým průběhem. Vycházelo se z přesvědčení, že nedokonalosti literární, nečistě stylově vedená postava, charakterizační, věcné, sociální, historické nepřesnosti, stejně jako fádňi, výrazově nepropracovaný herecký výkon, diváka ruší nejméně tolik, jako nedokonalý technický synchron. (Žáček, 2005, s. 55)

²² Chaume (2004b, s. 854) přitom u televizních seriálů a situačních komedií spatřuje vyšší míru redundance než u ostatních audiovizuálních žánrů.

²³ *Synchronisation* je ostatně i německý termín pro dabing.

Ve většině současné české dabingové produkce je bohužel podle Žáčka z těchto cílů respektován již jen časový souběh replik.

Maďarský jazykovědec Fodor v dnes již klasickém, pro praxi často až příliš podrobném a striktním díle dabingové literatury (1976),²⁴ rozeznává vedle fonetické synchronicity (*phonetic synchrony*), již věnuje většinu své práce, rovněž synchronicitu obsahovou (*content synchrony*) a synchronicitu postavy (*character synchrony*). Synchronicitou fonetickou rozumí souběh pohybů rtů a mimiky herce se slovem, synchronicitou postavy zejména vhodný hlasový výběr dabéra a synchronicitou obsahovou souběh verbálního sdělení s dějem v obraze. Stejně dělí synchronicitu i Paquin (1998, 2003), ovšem částečně pod jinými názvy: fonetická, sémantická a dramatická (do té zahrnuje např. i problematiku dialektů).

T. Herbst (1994) rozeznává synchronicitu rtů (*Lippensynchronität, lip sync*)²⁵ a synchronicitu paralingvistickou (*paralinguistische Synchronität*)²⁶ Za relevantní pro překlad (1997, s. 292) pak pokládá kvalitativní a kvantitativní synchronicitu rtů (*qualitative lip sync, quantitative lip sync*) a synchronicitu důrazovou (*nucleus sync*).

Podobně F. Chaume (2004, s. 43–45) uvádí synchronicitu fonetickou (*phonetic synchrony/ lip synchrony*), isochronicitu (*isochrony*) a synchronicitu kinetickou (*kinetic synchrony/body movement synchrony*), zatímco synchronicitu obsahovou a synchronicitu nepovažuje za synchronicitu v pravém slova smyslu.²⁷

Různost terminologie používané jednotlivými autory a pojetími demonstruje následující schéma:

Fodor (1976)	PHONETIC synchrony	CONTENT synchrony	CHARACTER synchrony
Herbst (1994, 1997)	LIP sync	←←←NUCLEUS sync→→→	
Paquin (1998)	PHONETIC synchrony	SEMANTIC synchrony	DRAMATIC synchrony
Chaume (2004)	PHONETIC synchrony	ISOCHRONY	KINETIC synchrony (CONTENT synchrony) (CHARACTER synchrony) ²⁸
Žáček (2005)	TECHNICKÝ/FONETICKÝ synchron	←←←←←VNITŘNÍ synchron→→→→→	

Tabulka 1: Srovnání terminologie synchronicity u různých autorů

Dalším důležitým faktorem je rozdílný důraz kladený na jednotlivé druhy synchronicity v závislosti na typu audiovizuálního díla (Chaume, 2004, s. 45–46, 48): ve filmu a v televizních

²⁴ Viz recenzi Paquina (2003) či stat' Chaumeho (2004, s. 44).

²⁵ Synchronicitou rtů se zabývá a) ve vztahu k začátku a konci pohybu rtů (*quantitative Lippensynchronität, quantitative lip sync*) a b) ve vztahu ke kvalitě hlásek (*qualitative Lippensynchronität, qualitative lip sync*).

²⁶ K paralingvistické synchronicitě, již se Herbst zabývá ve vztahu c) k tempu promluvy a d) k artikulační výraznosti a síle hlasu, autor přiřazuje ještě synchronicitou gest, tj. souběžnost gest a pohybů hlavy se slabikami nesoucími významové jádro výpovědi (*Gestensynchronizität, nucleus sync*) (1994, s. 50–52).

²⁷ Výběr dabéra není záležitostí synchronizace nýbrž dramatizace, na niž překladatel ani úpravce nemají vliv; podobně zavádějící je označovat za „synchronizaci“ souběh překladu s děním na obrazovce, tedy de facto jeho koherentnost s komunikační situací, neboť té je dosahováno funkčně systémovými, nikoli synchronizačními prostředky (Chaume, 2004, s. 44–45).

²⁸ Závorky naznačují, že daný typ synchronicity není autorem považován za synchronicitu v pravém slova smyslu.

seriálech pro dospělé jsou vyžadovány všechny tři druhy, přičemž u filmu uváděného do kin jsou obecně uplatňována přísnější kritéria, jelikož kvalita dabingu může ovlivnit návštěvnost filmu, a tudíž i zisky z něj plynoucí. V dětských kreslených pořadech záleží v první řadě na respektování kinetické synchronicity, neboť výrazná gesta v nich používaná usnadňují dětem pochopení děje. Nejnížší nároky na synchronizaci jsou spojeny s reklamním dabingem.

Z hlediska diváckého vnímání synchronicity, resp. asynchronicity, je pak klíčový začátek filmu nebo seriálu, neboť, jak poznamenává Fodor a z vlastní praxe potvrzuje Paquin (2003, s. 331), „čím více se ponoříme do děje, tím méně dokážeme registrovat fonetickou asynchronicitu“²⁹ (1976, s. 82; cit. podle Paquin, 2003, s. 331).

²⁹ Problematikou testování synchronicity se podrobně zabývá Herbst (1994, s. 53–62).

1.7 Dabing jako týmová práce

Sémantická struktura dabovaného audiovizuálního textu tvořící předpoklad divácké interpretace je zásadně ovlivněna procesem svého vzniku za účasti žánrově specifické kombinace makrostrukturních činitelů spjatých s příslušnými dobovými normami,³⁰ které společně utvářejí nadsumativní dobovou normu pro dabing. Zcela klíčovým makrostrukturním činitelem je zde skutečnost, že vznik cílové textu je výsledkem týmové práce probíhající ve velice složitém akčním rámci³¹ za účasti mnoha subjektů, jejichž činnost není vždy ideálně provázána, resp. není přesně stanoven rozsah jejich kompetence a odpovědnosti, a tudíž mají i různou míru kontroly nad výsledkem vlastní práce. Konkrétní řešení nenabízí ani Zabalbeascoovo tvrzení, že „dabing musí vnímán jako společné úsilí týmu profesionálů, přičemž překladatel nemůže zapomínat na ostatní jeho členy a nenese ani plnou odpovědnost za nedostatky konečného výsledku“ (1997, s. 95).

Z hlediska překladatelského je tento problém nejcitelnější v nejasném rozdělení úloh mezi překladatele (vytvářejícího překlad jako podklad pro úpravu), úpravce (vytvářejícího dialogovou listinu jako podklad pro natáčení) a režiséra (vytvářejícího v součinnosti s herci a technickým štábem cílový audiovizuální text), což se projevuje častým míšením těchto rolí i nejednotností normy v různých zemích (např. Zabalbeascoa, 1994, 1997; Herbst, 1994, 1997; Paquin, 1998, Agost, 2004; Martínez, 2004; Chaume, 2004; Žáček, 2005). Nejrozkolísanější je norma týkající se úpravy překladu, jejíž významnou součástí je i synchronizace. Roli úpravce dnes v důsledku socioekonomických tlaků (vysoká poptávka, úspora nákladů a času, nedostatek zkušených úpravců) velmi často přebírá režisér, případně herec, v méně případech text upravuje překladatel.³²

Za sjednocení překladu a úpravy pro dabing, a dokonce úplné zrušení profese úpravce se přimlouvá např. Chaume s odůvodněním, že „je to překladatel, kdo se musí postarat o úpravu, protože ta zahrnuje textové operace vyžadující znalost výchozího i cílového jazyka a znalost překladatelských strategií a technik, tedy něco, čím nedisponuje žádný jiný subjekt zapojený do procesu audiovizuálního překladu“ (2004, s. 50). Ve spojitosti s tímto argumentem pak Chaume považuje za zásadní školit příslušným způsobem překladatele (*ibid.*, 37) a v neposlední řadě jim na práci poskytnout dostatek času k práci a patřičně je za ni také finančně ohodnotit (*ibid.*, 48–49).

³⁰ Normy jsou zde pojímány ve smyslu definice polysystémové školy (Toury, 1995). I když se makrostrukturní činitele zdají být úžeji provázány s normami preliminárními, v konečném důsledku jsou určovány i normami operačními a zpětně je určují.

³¹ *Handlungsrahmen* (Holz-Mänttari, 1984).

³² Zřejmě v souvislosti s tímto jevem se objevují i přístupy pojímající překladatele jako autora (*(screen)writer*, např. Paquin 1998), o čemž ostatně svědčí i název sborníku „The Translator as Writer“ Bassnettové a Bushe (2006), kde se problematice dabingu věnuje Jiří Josek (s. 84–94).

Za svébytné a rozdílné naopak úlohy překladatele a úpravce považuje dabingový překladatel, úpravce a režisér Žáček (2005):

Dialogová listina, jež je literárním podkladem natáčení, je výsledkem jeho [úpravcovy] mnohadenní mravenčí práce, kdy mimo jiné musí svou verzi do poslední slabiky prakticky ověřit, s očima na ústech herce. Kdo to někdy zkusil, ví, že to zpravidla znamená, že z textu překladu nezbude kámen na kameni. Překladatel by totiž měl zohledňovat jiné věci, literární a stylovou přesnost a další hlediska [...] tak, aby úpravci zprostředkoval všechny dramatické kvality originálního textu. Za tím účelem by měl využívat relativní rytmické svobody, aby mohl být co nejvýstižnější a nejpresnější, měl by též úpravci vysvětlit všechny problematické reálie, slovní hříčky, naznačit jejich řešení a zejména ctít charakter postavy i její stylovou vrstvu, pokud se rozhodne, či navrhne, že se např. originální argot pokusí rekonstruovat i v češtině. Všechny tyto kvality překladu by měl dobrý úpravce zachovat a nadto ještě vytvořit plně synchronní a dohodnutými interpunkčními znaménky rytmizovaný český text, jenž umožní dabérovi, aby jej co nejpresněji říkal na pohyby úst, gestiku i mimiku svého herce. (*ibid.*, 76)

[...] ze všech druhů uměleckého překladu patří úprava filmového dialogu k těm nejobtížnějším, srovnatelná snad – pokud jde o míru nesvobody – s překladem veršované poezie či zpívaného dramatického textu. (*ibid.*, 77)

Žáčkova stat' s výmluvným názvem „Český dabing – chorobopis“ líčí s notnou dávkou ironie, kritického rozhořčení i skepse stávající dabingovou praxi, která dostává český dabing, kdysi mezinárodně vyhlášený svojí kvalitou, do stavu krize. V podobném duchu se nese i článek „Do You Speak Hollywood“ Jana Čápa v Lidových novinách z 31. března 2007.

Dabing se vlivem konkurenčních tlaků mezi dabingovými studií, kterých je v České republice přes dvacet, vyrábí za stále nižší, i méně než poloviční ceny než v polovině devadesátých let.³³ Kvůli stále se snižujícím honorářům kvalitní překladatelé dabing opouštějí a na jejich místo často nastupují neprofesionálové, pro něž je překlad pouze vítaným přivýdělkem.³⁴ Úprava v klasickém slova smyslu prakticky vymizela, zhruba ve třech čtvrtinách případů je pořízena samotným režisérem (jenž se nezřídka rekrutuje z hereckých řad) a omezuje se kromě okódování více méně jen na dodržení technického, fonetického synchronu.³⁵

³³ V polovině 90. let stála jedna minuta dabingu tisíc korun, v dnešní době pět set, satelitní stanice vyplácí i jen tři sta (Čáp, 2007, s. I).

³⁴ Ač by podle předsedy dabingové sekce Filmového a televizního svazu Petra Pospíchala neměla cena za stránku filmového překladu klesnout pod 70 korun, někteří brigádníci přistupují i na honoráře méně než poloviční (Čáp, 2007, s. II).

³⁵ T. Herbst (1994, s. 217) na základě rozsáhlého empirického výzkumu shodně konstatuje, že při úpravě prakticky neprobíhají zásahy do textu nad úroveň věty.

1.8 Kontinuální dabing

Nízká kvalita dabingové produkce se ovšem odvíjí také od způsobu práce přímo v dabingovém studiu. Žáček (2005) popisuje a porovnává tradiční tzv. smyčkovou technologii, jak ji dnes v Česku provozuje již pouze veřejnoprávní ČT³⁶ (herci předem několikrát zhlédnou připravené úseky-smyčky, nazkoušejí je podle úpravy – ideálně spolu se všemi ostatními aktéry dané smyčky – a poté své repliky namlouvají „na obraz“, tj. orientují se při svém výkonu podle vizuálního projevu dabovaného herce), s technologií kontinuálního (kódového) dabingu v podobě, v jaké ji používá česká komerční dabingová scéna (celým filmovým záznamem lze libovolně posouvat oběma směry, dabérům je souběžně promítán obraz a text scénáře a jejich nástupy se řídí časovými kódy pod obrazovkou).

Při druhé zmíněné metodě se dialogy seriálů většinou předem nezkoušejí, a herci, kteří svůj text dostávají mnohdy do ruky až ve studiu, tedy postrádají základní znalost ztvárňované postavy, nemluvě o celém příběhu. Praktikuje se tzv. „vytáčení“ (nahrávání každého hlasu odděleně na samostatnou zvukovou stopu), díky němuž se sice produkčním snáze sestavuje natáčecí plán a zvukařům mixuje, ale zároveň se ve výsledném zvuku kumuluje mikrofonní šum i další zkreslení z jednotlivých stop, a dabér vytáčený dříve než ostatní si pak „povídá sám se sebou“.

Při čtení neznámého scénáře rovnou „na ostro“ je herec odkázán na vypsané časové kódy,³⁷ označující (pouze s přesností na sekundy) začátky replik, a na originální zvuk ze sluchátek. Jestliže ovšem musí současně „číhat“, až se na obrazovce objeví „jeho“ kód, a soustředit se na psané slovo ve scénáři, a k tomu je ještě ohlušen cizojazyčným řečovým proudem, nemůže už prakticky sledovat hereckou akci na obrazovce a navíc ani, protože se neslyší zvnějšku, kontrolovat svůj vlastní hlas jinak než prostřednictvím kostního slyšení, jež má daleko menší rozlišovací schopnost než slyšení bubínkové a neumožňuje detailnější práci s dynamikou ani melodikou řeči.

Jak Žáček k této tzv. sluchátkové metodě, již označuje za „obludnou“, uvádí, „dabér má oba smysly, nezbytné ke kontrole uměleckého výkonu, plně vytížené pouze informačními, nikoli tvůrčími kanály. Má je zahlceny pouhými daty, předpoklady výkonu“ (*ibid.*, 59). Autor

³⁶ Jestliže ovšem ještě kolem roku 2004 platilo, že si Česká televize veškeré uváděné programy dabuje sama, nyní již též částečně pod tlakem na snižování pořizovacích nákladů zadává některé pořady externím studiím, někdy i podřadné úrovně (Žáček, 2005, s. 52). Podobně se zachovala i soukromá stanice Nova, která si dabing prostřednictvím České produkční 2000, a. s., v pronajatých studiích přestala vyrábět úplně a zadává jej výhradně externě.

³⁷ Okódování hotového scénáře, jak Žáček uvádí (2005, s. 61), zabere víc času než celé natáčení.

s poukazem na fyziologii lidského sluchu konstatuje, že „v dnešním dabingovém studiu dokonalá kontrola vlastního hlasu není principálně možná“ (*ibid.*, 60).

Nelze se divit, že pro herce s takto přetíženými smysly se problém dabingu redukuje na úkol „technicky se vejít do synchronu“ (*ibid.*, 57). Schopnost dabéra začít a ukončit repliku současně s postavou na obrazovce, resp. mluvit tak, aby nebylo přesně poznat, kdy nasadil a kdy skončil, se stává spolu s rádobou atraktivním témbrem³⁸ náhradou hereckého výkonu a zásadním kritériem při obsazování, jelikož takový dabér dokáže většinu replik namluvit jakžtakž synchronně napoprvé, čímž šetří čas a tedy i peníze producentovi (*ibid.*, 63).³⁹ Z herce se však postupně stává jakýsi „chytač kódů“.

Problematiku použití kódové technologie pak Žáček shrnuje takto:

V průměrném, středně hustém dialogu sluchátka, ve spojení s časovým kódem, umožňují, aby dabér byl přijatelně dobrý hned na první pokus. Jakési základní úroveň je tu dosaženo hned napoprvé. Žádáme-li též preciznost, výraz, herectví, musíme hercům a režisérovi umožnit, aby pasáž nazkoušeli a pak namluvili do ticha. Pak mohou být mnohem, mnohem lepší. Bohužel, sluchátka a kódování zvítězily na celé čáře proto, že dnešní dabing je metodou prvního pokusu. (2005, s. 64)

³⁸ „Onen velmi vlnivý, erotický baryton“ jde na dračku, vznikla i jeho dámská obdoba, zastřený, zajímavě „nakouřený“ alt.“ (Žáček, 2005, s. 57).

³⁹ Producent nejenže uspoří na natáčení, ale cíleně šetří i na úpravě, ví-li, že dabér si v dané situaci nějak poradí.

1.9 Vertikální a horizontální úroveň komunikace v dabingu

Z výše naznačených podmínek obvyklých v dnešním dabingovém průmyslu, z translatologických výzkumů i z vyjádření jak laické, tak odborné veřejnosti shodně vyplývá, že vertikální komunikační rovina audiovizuálního textu bývá v různých fázích přípravy i výroby podceňována a opomíjena, byť není o nic méně významotvorná než rovina horizontální. Upřednostňováním konverzační dynamiky na horizontální úrovni přitom může být „plný interaktivní potenciál každého příspěvku na úrovni vertikální nenapravitelně zanedbán“ (Pérez-González, 2007, s. 14).

Paradoxnost situace v Čechách trefně např. výrok předseda dabingové sekce FITES Petr Pospíchal pro Lidové noviny (Čáp, 2007, s. II):

Považuji za projev ostudné arogance, když autor nad filmem půl roku přemýšlí, dalšího půl roku snímek točí a dlouho pečlivě stíhá, a pak to tady u nás dají nějakému Josefu Novákovi, který to celé v klidu za dva tisíce přeloží přes noc.

Systém „od repliky k replice“ je bohužel běžně uplatňován nejen při překladu a úpravě, ale i v dabingovém studiu. Pokud herec vidí dialogovou listinu, z které má dabovat, ve studiu poprvé a při „vytáčení“ přijde na řadu první (jinými slovy si povídá „sám se sebou“), nemívá, pokud není důkladně instruován režisérem, dostatečnou představu ani o horizontální rovině dialogu, se všemi důsledky, které z toho pro kvalitu, resp. nekvalitu výsledného audiovizuálního produktu vyplývají.

Požadavek na pragmatictější přístup k audiovizuálnímu překladu formulovaný T. Herbstem již na začátku devadesátých let tedy nutně znamená i větší důraz kladený na vertikální dimenzi filmového dialogu při studiu dabingu (Pérez-González, 2007, s. 11).

1.10 Dabovaný dialog

Dabovaný audiovizuální text nabývá nových charakteristik, které jej na první poslech odlišují od originální audiovizuální produkce. Herbst (1994, 1997) na základě rozsáhlého empirického výzkumu televizní produkce dabované do němčiny stanovuje jako hlavní znaky dabovaného audiovizuálního dialogu:

- specifickou intonaci a způsob mluvy (vyznačující se oproti originální tvorbě monotónností a omezeným výrazovým repertoárem);⁴⁰
- vysokou míru nežádoucí jazykové interference (v daném případě anglicismů, a to na všech strukturních úrovních od gramatické až po pragmatickou);
- jazykovou standardizaci a nivelizaci (neutralizaci sociálních i regionálních dialektů a příklonem ke spisovnému, potažmo psanému, příliš formálním výrazovým prostředkům);
- stylistickou nekonceptnost a nesourodost (obecně vysoký, zároveň však nahodilý výskyt příliš formálních jazykových prostředků a nemotivovaných stylistických posunů); a
- sníženou kohezi textu, která ovšem dle autora zjevně neztěžuje recepci dabovaného audiovizuálního textu, což podle něj „ukazuje na důležitost sémantických (obsahově orientovaných) interpretačních strategií spíše než na závislost na formálních realizacích“ (1997, s. 303).

Z korpusově orientovaného translatologického výzkumu pak vyplývá, že s dabingem i titulkováním obvykle audiovizuální text utrpí ztráty v rovině interpersonálního významu (např. Hatim, Mason, 1997, s. 78–96; Chaume, 2004b).

Akustické rysy specifické „dabingové češtiny“, tedy typické nedostatky dabérova výkonu, dopodrobna vyjmenovává také Žáček. Jsou jimi:

- násilná, češtině cizí a často zavádějící intonace, pasivně, nekriticky přejímající melodické vzorce a příznaková kadenční schémata jiných jazyků, především angličtiny a v posledních letech i španělštiny;⁴¹
- umělá, zřejmě z reklamních klipů převzatá modulace mužných, sametových barytonů, na niž dnes přesedlala polovina pražských herců, snažící se barvit hlas do potměně

⁴⁰ Pro takový způsob projevu v dabingových kruzích existuje označení „uspavač hadů“.

⁴¹ Přitom skripta divadelní fakulty AMU z roku 1987 právě před takovým podlehnutím melodii a dynamice originálu varují (Walló, 1987, s. 17)

atraktivních odstínů, vypočítaných na to, aby zpracovávaly divačky svými skrytě erotickými konotacemi;

- neústrojné frázování, vzniklé mechanickým, necitlivým, kontaktním překopírováním rytmiky originálu, zvrásňující českou větu a rozrušující její stavbu až do nepřehlednosti, nezdůvodnitelné ani psychologii postavy či situace a popírající přirozený rytmus a spád češtiny;
- chybně rozmístěné, nelogické důrazy, dokonce vícenásobné, porušující jednu z hlavních zásad rétoriky, pravidlo o jednom vrcholu ve větě, které v lepším případě znějí nepřirozeně, bizarně, ale většinou mění úpravcem zamýšlený smysl věty;
- jakýsi verbální minimalismus, zpřetrhaná, škobrtající, leč rádobý dynamická mluva akčních thrillerů, nervózní, zmatená, nekontrolovaná, často čtenářské chyby nepřipraveného dabéra maskující logorhea, kulometný příval ze standárního zásobníku vyprázdněných slov. (2005, s. 54)

Tímto způsobem bohužel, a to je skutečnost neblahá jak pro samotné herce, tak pro diváky a potažmo i český jazyk, vznikají u dabéra nežádoucí fonační stereotypy, ať už co do hlasové polohy, dikce nebo např. způsobu nádechu (ibid.: 63–64), které potom postihují i další jeho práci.

Chaume pro soubor typických znaků dabovaného textu užívá termínu „audiovizuální překladatelština“ (*audiovisual translationese*; 2004c, 175, cit. podle Pérez-González, 2007, s. 9). Audiovizuální překlad je podle něj již přijímán jako méně koherentní než ostatní překladové „žánry“, přičemž diváci nedostatky v kohezi a koherenci přeložených textů vnímají jako jednu z jeho inherentních charakteristik (2004b, s. 854). Ve stejném duchu Herbst již v devadesátých letech hovoří o tom, že němečtí diváci ani filmoví kritici, jak se zdá, nejsou ke kvalitě dabingu příliš kritičtí, a pokud si nedostatky vůbec všimnou, pak je vnímají jako nutnou daň fonetické synchronizaci (1997, s. 306).

1.11 Recepce dabovaného díla: Seriál Akta X

Ukázkovým příkladem takového fragmentárního přístupu ve všech fázích svého vzniku je i česká dabovaná verze úvodní série americko-kanadského vědeckofantastického seriálu Akta X (*The X-Files*).

Seriál „Akta X“ (*The X-Files*) producenta Chrise Cartera se na americké televizní stanici Fox premiérově objevoval od září 1993 do května 2002, kdy byla dovysílána poslední, devátá série. O mimořádném úspěchu a kvalitě seriálu svědčí i 102 nominací a 26 prestižních ocenění, z toho šestnáct cen Emmy a pět Zlatých glóbulů, jichž se Aktům X dostalo. V roce 1998 vznikl na podkladě seriálu stejnojmenný film s podtitulem „Fight the Future“, v roce 2008 potom další s názvem „The X-Files: I Want to Believe“.

Čeští diváci shlédli nadabovaný první díl 26. května 1995 na televizní stanici Nova, která po šesté sérii v roce 2001 vysílání Akt X ukončila. Od dubna 2003 do července 2005 znovu prvních pět sérií uvedla televize Prima. Šestá až osmá série se na téže stanici objevovala od července 2007 do dubna 2008, poté bylo vysílání seriálu zastaveno. Poslední devátá série na českých obrazovkách uvedena nebyla, na trhu je však dostupná na DVD z roku 2007 v režii Bohdana Tůmy, který je také podepsán pod pátou až osmou sérií televizní verze a mytologickými díly druhé až osmé série na VHS z let 1996 až 2001. V roce 2007 vyšly na DVD i první až osmá série, z toho prvních sedm v kompletu.⁴²

Na přípravě textů pro český dabing se postupně vystřídala řada lidí, v případě první série, jejíž české znění si ČNTS Nova nechala vyrobit ve Studiu Špilberk, zhotovila překlad Jana Formanová, úprava a dialogy byly svěřeny Darje Hrubé (ta dabing první série rovněž režírovala), Monice Macků, Pavle Hornákové a Radce Přibyslavské. Producentkami byly Marcela Bártová a Petra Kubíková, mistrem zvuku Emil Kopřiva. V titulních rolích účinkovali Ladislav Cigánek (Fox Mulder) a Jana Musilová (Dana Scullyová).⁴³

Česká verze první série vykazuje na první poslech všechny Žáčkem uváděné příznaky „dabingové češtiny“ (nepřirozená intonace, temnění hlasu, nesprávné frázování, nelogické umístění důrazů, „šumlování“, tedy nejasné urychlené ukončování replik dabérem ve snaze „vejít se do synchronu“ aj.) i znaky typické pro dabovaný dialog, jež vyjmenovává Herbst (vedle specifické intonace je to velké množství anglicismů, výrazová nivelizace, stylistická nekoncepčnost a snížená koherence).

⁴² Tam jména tvůrců nebyla uvedena, což je zjevným porušováním autorského zákona a zároveň častou praxí na českém audiovizuálním trhu.

⁴³ Podrobné informace ke všem sériím jsou dostupné na <http://dabingforum.cz/viewtopic.php?f=2&t=166>.

Přesto si seriál získal již v době svého prvního uvedení na televizní stanici Nova spoustu fanoušků a podobně jako v jiných zemích a se znovuvvedením prvních pěti sérií na stanici Prima se stal kultovním, jak o tom svědčí i název internetových stránek fanklubu „Kult X“, existujících od roku 2004.⁴⁴ Jak vyplývá z reakcí a diskuzí účastníků tohoto fóra, český dabing byl a je dodnes i přes svoji objektivní nekvalitu přijímán velmi kladně a je natolik zavedený, že nový by zjevně nebyl přijat. Výstižný je v tomto smyslu komentář autora příspěvku o dabované podobě Akt X na internetových stránkách Dabingfora.cz: „Co je staré, to je dobré. Co je nové, tak je ještě lepší.“

K otázce „vysloveně velkého rozpětí akceptace“ (1994, s. 292) dabovaných audiovizuálních textů uvádí Herbst,⁴⁵ že „člověk jakožto příjemce jazyka má zpravidla snahu, druhému účastníku komunikace v témže jazyce neupírat kompetenci rodilého mluvčího“, pokud jej za rodilého mluvčího považuje (tj. neslyší u něj cizí přízvuk). V opačném případě je projev druhého účastníka posuzován podle norem standardního jazyka (1994, s. 293–294), tedy o mnoho kritičtěji.

⁴⁴ Dostupné na <http://www.kultx.cz>.

⁴⁵ Zároveň ovšem upozorňuje na potřebu rozlišovat „akceptabilitu“ a „akceptaci“: akceptabilitu vnímá jako hodnocení v situaci, kdy je audiovizuální text sledován za účelem posouzení, kdežto akceptaci spojuje s recepční situací běžného diváka.

2. Aplikovaná část

2.1 Cíle rozboru

Tato část práce se pokusí aplikovat výše uvedené poznatky při podrobném kontrastivním rozboru anglické a české verze části jedné z úvodních scén seriálu Akta X. Rozbor přitom bude orientován k zodpovězení dvou základních otázek:

- Jak je ve výchozím textu budována **interpersonální dynamika** dialogu a jakým způsobem je přenesena do cílového textu s ohledem na současnou normu vzniku televizního dabingu v České republice?
- Jak se na tvorbě interpersonální dynamiky podílí **neverbální jednání** postav a k jakým významovým posunům dochází v souvislosti s neverbálním jednáním postav v cílovém textu?

K analýze bude použita modifikace modelu představeného v translatologii L. Pérezem-Gonzálezem (2007), vycházejícího z konceptu „výměny“ (*exchange*) Jima Martina (2000).

Na základě výsledků rozboru, který nabídne použitý analytický model, bude pojednána otázka funkčnosti modelu samotného a jeho případné další použitelnosti.

2.2 Popis použitého analytického modelu

Model, jenž byl k rozboru zvolen, vychází ze systémově funkcionalistického pojetí lidské komunikace jako směny zboží (tedy i informací) a služeb (tedy činností). K rozlišení obou druhů výměn lze použít označení **K** v případě směny znalostí (z angl. *knowledge-oriented*)⁴⁶ a **A** v případě směny činností (z angl. *action-oriented*).

Primárním aktem a cílem výměny je poskytnutí zboží či služby. Tímto aktem je také výměna završena, ukončena. K označení takového aktu lze použít index **1**.

Podle druhu výměny lze tedy primární akt výměny označit jako **K1**, či **A1**.

Primárnímu aktu výměny může předcházet žádost o její uskutečnění, jež má ve výměně statut sekundárního aktu. Podle druhu výměny lze tedy sekundární akt výměny označit jako **K2**, či **A2**.

Nejjednodušším, kanonickým typem výměny je tedy diadická struktura **K2–K1**, příp. **A2–A1**.

Uskutečnění výměny může být rovněž oddáleno primárním aktérem, dokud sekundární aktér (příjemce) nedá souhlas k uskutečnění primárního aktu. Takový akt lze označit jako **dK1**, či **dA1** (z angl. *delayed*).

Sekundární aktér (příjemce) zase může primární akt po jeho proběhnutí potvrdit. Takový akt lze označit jako **K2f**, či **A2f** (z angl. *follow-up*).

Harmonický průběh výměny má tedy v plné formě podobu: **dA/K1–A/K2–A/K1–A/K2f**, přičemž akt A/K1 je jediným aktem, který musí k uskutečnění výměny proběhnout. Pro ilustraci taková výměna může vypadat např. takto:

dK1 Chceš něco vědět?
K2 Povídej.
K1 Zítra bude hezky.
K2f To je skvělé.

Harmonický průběh výměny může být narušen výpadem (**ch**, z angl. *challenging*) kteréhokoli z aktérů, příp. žádostí o vyjasnění (**cl**, z angl. *clarification-seeking*). Reakci na výpad lze potom označit jako **Rch**, reakci na žádost o vyjasnění **Rcl**.

Průběh výměny pak zajišťují tři předpoklady, motivy:

- **motiv seriální**, tj. předpoklad, že akty po sobě následují v určitém pořadí (např. že otázku následuje odpověď);

⁴⁶ Anglická terminologie je převzata od autora.

- **motiv orbitální**, tj. předpoklad, že všechny akty výměny se točí kolem jejího jádra, tedy primárního aktu;
- **motiv periodický**, tj. předpoklad, že ukončením jedné výměny nastávají podmínky k započetí jiné.

Dynamický aspekt dialogu potom zajišťuje ještě **motiv prosodický**, spojený s účelem, konečným cílem výměny, jehož dosažení může při neharmonickém průběhu přesáhnout hranice výměny. Harmonický průběh výměny se odvíjí od cíle výměny ukončit (*mood telos*), s čímž jsou v případě jazyka spojeny specifické struktury (např. sekundární akt je typicky reprezentován otázkou či příkazem, primární akt zase oznamovací větou). Neharmonický průběh, tedy problematizování výměny je spojeno s jejím hodnocením (*appraisal telos*), které je v jazyce zprostředkováváno lexikem.

Jedna dialogická replika, obsahuje-li dva akty, tj. např. odpověď na otázku, následovanou další otázkou, tak v souladu s orbitálním motivem náleží v každé své části jiné výměně.

2.3 Charakteristika zkoumaného materiálu

Hlavními postavami seriálu žánrově zařaditelného jako vědeckofantastické kriminální drama jsou Fox Mulder a Dana Scullyová,⁴⁷ agenti FBI řešící případy odložené *ad acta* pro svou neobjasnitelnost. Ve své práci se setkávají s nejrůznějšími paranormálními jevy včetně možných návštěv mimozemských civilizací. Agent Mulder v jejich existenci neochvějně věří od doby, kdy se v hluboké hypnóze vrátil mnoho let do okamžiku únosu jeho zmizelé a nikdy nenalezené sestry neznámou silou za jeho přítomnosti z jejich společného dětského pokoje. Jeho fascinace touto okrajovou agendou spolu s vyhraněným individualismem jej činí u nadřízených toliko trpěnou postavou. Agentka Scullyová je k agentu Mulderovi přidělena vedením FBI jakožto strážlivá, exaktně založená a k paranormálním jevům skeptická osobnost, aby o práci se svým novým kolegou podávala nadřízeným pravidelná hlášení. Z tohoto důvodu je také zprvu agentem Mulderem přijímána negativně. Velice rychle si však získá jeho plnou důvěru a stává se jeho nerozlučnou spolupracovnicí.

Postavení úvodního dílu jakéhokoli seriálu je zcela specifické. Předpokladem rozehrání zápletky na horizontální komunikační úrovni je obeznámenost diváka s postavami a prostředím. Proto musí dialog postav nutně ve zvýšené míře plnit charakterizační a lokalizační funkci: divák musí být „zasvěcen“ do děje.

První scéna úvodního dílu seriálu Akta X se odehrává v lese, na místě nálezů mrtvého těla mladé dívky: jde o krátký dialog policistů a soudního lékaře, rozehrávající dramatickou zápletku příběhu: tato smrt souvisí s jinými předešlými, které stejný tým už vyšetřoval.

Druhá scéna již představuje obě dvě hlavní postavy seriálu: agentka FBI Scullyová přichází do centrály organizace na pohovor, o jehož tématu zjevně nemá tušení. Během něho je na vertikální komunikační úrovni (ústí svých nadřízených) krátce představena divákovi, na horizontální úrovni pak pověřena spoluprací s agentem Mulderem a pravidelným referováním o jeho činnosti. Aktéři této části scény (včetně samotné Scullyové) zároveň během dialogu poskytují divákovi základní informace o druhé hlavní postavě.

S agentem Mulderem se agentka Scullyová (a s ní i divák) poprvé setkává v druhé části této scény, jež bude také předmětem následující analýzy: přichází za ním do jeho podzemní kanceláře, jeho přijetí je však oproti jejímu očekávání nepřátelské, plné ironie a invektiv. Agentka

⁴⁷ Agent Mulder byl v polovině osmé série po odchodu představitele této role nahrazen postavou Johna Doggetta, v deváté sérii pak namísto agentky Scullyové vystupuje Monika Reyesová.

Scullyová musí nejprve čelit jeho obvinění, že jej má špehovat, poté je postupně denunciováno (a tím divákovi odhaleno) její vzdělání. Prostřednictvím dramatického dialogu je pak zároveň představen případ, který budou společně řešit v tomto seriálovém dílu. Je jím úmrtí dívky z první scény. Agent Mulder se ovšem dotkne i tématu možné existence mimozemských civilizací, které provází celý seriál. Setkání s agentkou Scullyovou pak agent ukončí (poté, co byl divák důkladně seznámen s případem i psychologickým založením postav) rázně: pokyny ohledně cesty na místo činu příštího rána.

Druhá scéna je jednou z jádrových scén celého dílu, prolíná se v ní dialog informativně narativní a interakční, což ji také činí velmi zajímavým materiálem k rozboru. Postavy se během dialogu pohybují po místnosti a agent Mulder také hojně manipuluje s předměty, což tuto scénu činí vhodnou také ke zkoumání neverbálního jednání postav.

Zkoumaná část scény je pro účely rozboru rozdělena v následujících tabulkách do šesti sekvencí, výměn 1–3, 4–7, 8–10, 11–16, 17–19, 20–22. V rámci analýzy budou výměny ve výchozím textu označovány zkratkou **Ex**, výměny v cílovém textu zkratkou **Ex'**.

2.4 Analýza excerpovaného vzorku

Ex 1–3 (VT 4.57–5.16, CT 4.45–5.04)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1	Ex 1	A2			Scullyová zaklepe na přivřené dveře			A2	Ex 1'	
2		ch	Mulder Sorry, nobody down here but the FBI's most unwanted.	prodlužované vokály, volání do všudy, lhostejnost ke příchodě, implikuje, že je zabrán do práce		Mulder Bohužel tady nikdo není Kromě lidí, který FBI vůbec nehledá.	zrychlená mluva, nepřátelskost (adresná, jako by řekl, že přichází ona)	ch		ve VT neadresnost, sebeironie; v CT adresné nepřátelství; „bohužel“ nefunkční; ve VT vypuštěno „down“ lokalizující děj; ve VT nepochopení originálu („unwanted“ jako „nehledané osoby“); sémantický rozdíl, posun v interpersonálním významu
3	Ex 2	A1			Scullyová otevře dveře a vstoupí dovnitř, prochází okolo obrázků UFO, z nichž na jednom je velkými písmeny napsáno „I want to believe“			A1	Ex 2'	
4		ch			Mulder sedí nad prací za stolem žádá k ní, neotočí se			ch		v CT nekoherentní s adresností a očekáváním v předchozí replice
5	Ex 3	A1			Scullyová přichází k němu, prohlíží si při tom obrázky UFO na stěně, zastaví se na několik kroků od jeho stolu			A1	Ex 3'	
6		A2 f			Mulder odloží práci, otočí se k ní a podívá se na ni			ch		ve VT leknutí, v CT útok

Tabulka 2: Analýza interpersonální dynamiky ve výměnách 1–3

(VT – výchozí text; CT – cílový text; čísla sloupců: 1 – číslo repliky, 2 – charakteristika aktu ve VT; 3 – číslo výměny ve VT, 4 – verbální sdělení ve VT; 5 – paralingvistické sdělení ve VT; 6 – kinesické sdělení; 7 – verbální sdělení v CT; 8 – paralingvistické sdělení v CT; 9 – charakteristika aktu v CT; 10 – číslo výměny v CT; 11 – komentář; odstíny žluté naznačují rozsah replik; jednání Scullyové je vyznačeno červeně; jednání Mulderova zeleně)

Výchozí text

Nekonvenční odpověď na zaklepání agenta Scullyové (Ex 1, ch) ve vertikální rovině lokalizuje děj („down here“ naznačuje nejen, že dialog probíhá v suterénu budovy, ale i Mulderovo postavení „na okraji“, ať už co do jeho názorů nebo v rámci FBI) a dále prozrazuje jeho charakterové rysy – individualismus, smysl pro humor se sklonem k ironičnosti a na základě hercovy intonace, svědčící o maximálním zabrání do práce a obecně pracovitosti – a rozvádí téma napjatých vztahů mezi ním a organizací, pro niž pracuje (sám sebe ironicky označuje jako „FBI's most unwanted“), předznamenané v předchozí scéně, kde je agentovi Scullyové uloženo sledovat Mulderovu práci.

Když agent Scullyová vejde dovnitř, prochází kolem stěny plné snímků UFO, z nichž jeden nese zřetelný nápis „I want to believe“⁴⁸ (potvrzení Mulderových zájmů naznačených v předchozí scéně), Mulder sedí nadále zády k ní shrben za stolem nad prací (potvrzuje jeho zaujetí). Až když agent Scullyová dojde k jeho stolu, agent Mulder se rychle, vytržen z práce, otočí směrem k ní.

Cílový text

V české verzi lokalizace děje chybí, druhá část repliky popírá tu první, sémantický význam repliky je nejasný (srov. „Sorry, nobody down here but the FBI's most unwanted“ vs. „Bohužel tady nikdo není. Kromě lidí, který FBI vůbec nehledá“), což souvisí kromě jiného i s povrchovým překódováním výrazu „sorry“ jako „bohužel“ a zjevně nesprávným pochopením výchozího textu, konkrétně výrazu „unwanted“ jako „nehledaný“, charakterizační funkce repliky mizí.

Za zmínku zde stojí rovněž dabérova intonace: na rozdíl od výchozího textu (kde je pronášena ledabyle, v zamyšlení) je útočná a budí dojem adresnosti, jako by agent Mulder příchodzího očekával. To je ovšem v rozporu s příštím záběrem, kdy sedí otočen zády za stolem nad prací. Opět matoucí je potom jeho následné prudké otočení, které může být v daném kontextu vnímáno jako připravené gesto výzvy, nikoli jen jako leknutí způsobené vyrušením z práce.

Charakterizační funkci ztrácí u diváka neznalého angličtiny i nepřeložený nápis na plakátu; na druhou stranu však může navozovat dojem tajemna.

Interakční struktura

VT: A2-ch / A1-ch / A1-A2f

CT: A2-ch / A1-ch / A1-ch

Shrnutí dílčích výsledků

V této sekvenci, byť tvořené jedinou slovní replikou, dochází výměnou verbálního a paralingvistického kódu k ochuzení sémantického významu a výraznému posunu interpersonálního významu. Paralingvistické charakteristiky v cílovém textu mění kinesický význam herecké akce.

⁴⁸ Tento slogan natolik mezi fanoušky Akt X proslul, že se stal názvem celovečerního filmu s hlavními protagonisty z roku 2008.

Uvedené posuny se významně promítají i do charakteristiky postavy: jestliže ve výchozím textu je ze soustředěné práce vytržen agent-individualista, zvyklý „na ústrky“, v cílovém textu je postava útočná (rep. 6) s tím, že její herecká akce je nekonzistentní.

Ex 4–7 (VT 5.17–5.39; CT 5.05–5.16)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
7	Ex 4	K2	Scullyová Agent Mulder. I'm Dana Scully. I've been assigned to work with you.	<i>oslovení</i>	Scullyová usmívá se na něj. pak k němu přistoupí s rukou napřaženou ke stisku	Scullyová Agente Muldere. Jsem Dana Scullyová. Mám pracovat s vámi.	<i>oslovení s výraznou antikadencí; odstup, posléze zmlouvě</i>	K2	Ex 4'	ve VT intonace přátelská (první pokus o přátelskost), kolegiální; v CT formálnější, rezervovanější; ve VT pozdrav oslovením, v CT anglicismus; v CT nižší styl, deagentizace
8		ch	Mulder Oh, isn't it nice to be suddenly so highly regarded?		Mulder stiskne jí ruku	Mulder Ááá! Rekl bych, že takovou počtu si snad ani nezasloužím.		K1		sémantický posun; ztráta hry se slovy (down – highly), ve VT předstíraná loajalita (agrese otázkami, první „úder“), v CT jen ironie a adresná agresivita; změna polarity; v CT zněma na primární akt
9		rch			Scullyová zváží ve tváři, nelibý vzdech, překvapení Mulderovou ironií			K2 f		
10	Ex 6	K2	Mulder So, who did you tick off to get stuck with this detail, Scully?		Mulder otáčí se zády k ní a znovu bere do ruky práci u stolu, na konci repliky k ní otočí hlavu a podívá se na ni	Mulder Koho jste vytočila, že vás šoupluli zrovna sem, co?		K2	Ex 5'	ve VT falešná loajalita z předchozí repliky (agrese otázkou, druhý „úder“), otočení hlavy při vyslovení jména; v CT návaznost mizí; gradace chybí, otočení hlavy při „co?“ – arogance
11		ch	Scullyová Actually, I'm looking forward to working with you.			Scullyová Musím říct, že se na práci s vámi těším. Bude to zajímavé.	<i>inkohorentní intonace</i>	K1		ve VT druhý pokus o přátelskost; v CT „musím říct“ inkohorentní, posun v interpersonálním významu: ve VT už podrážděná, v CT nadšená, nereaguje na ironii (chybí gradace)
	Ex 7	K1	Scullyová I've heard a lot about you.		Scullyová vstřícný výraz					ve VT třetí pokus o přátelskost (apel na ješitnost); v CT inkohorentnost, neosobnost (chybí gradace)
12		ch	Mulder Oh, really?		Mulder sedící opět zády nad prací se prudce otočí k ní pak zpět ke stolu	Mulder Opravdu?		ch		ve VT třetí agresivní „úder“, osobnější agrese, větší ironie; v CT oslabená sémantická koherence
13	Ex 8	K1	Mulder I was under the impression that you were sent to spy on me.		Mulder mluví zády k ní, od „to spy“/ „abyste“ se otočí k ní a pohlédne na ni	Mulder Já myslel, že vás poslali, abyste mě špehovali.		K1	Ex 6'	ve VT deagentním pasivem „you were sent“ házena do jednoho pytle s organizací; v CT ironie „vy jste jejich poslůček“ (útok i mimo ni)

Tabulka 3: Analýza interpersonální dynamiky ve výměnách 4–7

(VT – výchozí text; CT – cílový text; čísla sloupců: 1 – číslo repliky, 2 – charakteristika aktu ve VT; 3 – číslo výměny ve VT, 4 – verbální sdělení ve VT; 5 – paralingvistické sdělení ve VT; 6 – kinesické sdělení; 7 – verbální sdělení v CT; 8 – paralingvistické sdělení v CT; 9 – charakteristika aktu v CT; 10 – číslo výměny v CT; 11 – komentář; odstíny **žluté** naznačují rozsah repliky; jednání **Scullyové** je vyznačeno červeně; jednání **Muldera** zeleně)

Výchozí text

Agent Scullyová použitím standardních zdvořilostních prostředků k navázání kontaktu s neznámým člověkem (oslovení, představení se, sdělení důvodu příchodu) vytváří v horizontální i vertikální komunikační rovině jasná očekávání ohledně Mulderovy reakce.

Mulder však svojí ironickou otázkou (rep. 8) nastavenou trajektorií odmítá a proti ní staví novou, silně hodnotící alternativu (např. adjektivem „nice“ či výraznou intonační kadencí na „highly“ v kontrastu s „down here“ z vlastní repliky v předchozí sekvenci) s cílem vyjádřit pomocí falešné solidarity s komunikačním partnerem svůj negativní postoj vůči organizaci, již pro něj komunikační partner zosobňuje. Jeho strategie je účinná i v horizontální komunikační rovině: Scullyová je zaskočena (jak dokumentuje záběr kamery na její rozladěný obličej).

Mulder tohoto okamžiku využívá k převzetí kontroly nad interakcí formou další otázky (rep. 10). Tento jeho druhý útok pokračuje v linii falešné solidarity (návazné „so“), avšak je veden již přímo na Scullyovou (explicitní polarita, oslovení jménem). Její odpověď s úvodním „actually“ je snahou Mulderův útok neutralizovat a nastolit komunikační soulad (čímž by zároveň získala kontrolu nad vývojem dialogu), a ihned proto dodává lichotivá slova na jeho adresu. Mulder však nehodlá své dominantní komunikační postavení opustit a lichotky využije jako záminky k vystupňování své slovní agresivity v podobě třetího útoku v podobě explicitního obvinění (na které v příští výměně zareaguje radikální změnou komunikační strategie: dosavadní snahu o harmonický průběh interakce vystřídá konfrontace).

Soudržnost a gradaci anglického textu podtrhují jednak Mulderova hra se slovy („down here“ a „highly“), jednak větné modifikátory („so“ a „actually“ v Ex 6) a jednak trpné slovesné tvary, které v návaznosti na Scullyové „I've been assigned to work with you“ (rep. 7) používá agent Mulderem postupně v každé z replik („to be suddenly so highly regarded“ – rep. 8; „to get stuck with this detail“ – rep. 10; „you were sent to spy on me“ – rep. 13). Bezagentní konstrukce s kontextově jasně implikovaným činitelem („Isn't it nice to be suddenly so highly regarded?“ – rep. 8) zde umožňují Mulderovi denunciovat komunikační partnerku již zmíněnou falešnou solidaritou, jež je zároveň nepřímým nařčením z nesamostatnosti a závislosti.

Cílový text

Mulder na představení své budoucí kolegyně reaguje rovněž ironicky, ovšem oznamovací formou, která oproti originálu akceptuje, resp. nepřerušuje trajektorií udanou agentem Scullyovou, a strukturně uzavírá ji rozehranou výměnu. Takto „uhlazená“ replika ztrácí oproti anglickému textu na razanci a působí až nejednoznačně. Pohled Scullyové, jež je v původní verzi

překvapenou, leč jasně nelibou odezvou na Mulderova slova, v českém dialogu teprve dovysvětluje a zjednotňuje význam jeho repliky a stává se toliko mírně zklamanou příznávkou.

Mulder se vedení dialogu ujímá až provokativní otázkou zahajující další výměnu (rep. 10). Odpověď agenta Scullyové jeho již druhý útok vůbec nereflektuje, sémanticky i intonačně je de facto přivětivým pokračováním její vlastní představovací repliky.⁴⁹ Koherence je zde značně snížena, replika 11 („Musím říct, že se na práci s vámi těším. Bude to zajímavé.“) působí plytce a nepřirozeně, postrádá interpersonální funkčnost. Sloučením dvou replik výchozího textu, náležejícím v anglickém textu dvěma různým výměnám (Ex 5 a 6) mizí tedy z hlediska interpersonální dynamiky důležitá snaha Scullyové o lichotku („I’ve heard a lot about you“ – Ex 7) a s tím i o započetí další výměny, potažmo převzetí kontroly nad dialogem.

Mulderův útok následně postrádá stejnou důraznost výchozího textu, protože replika, proti níž se ohrazuje, nijak neohrožuje jeho dominantní postavení v dialogu.

V dabované verzi dva z výše zmíněných koherenčních prostředků, tj. hra se slovy a větné modifikátory mizí úplně (koncové „co?“, použité v Ex 5’ kvůli technické synchronizaci – agent Mulder se otočí na komunikační partnerku – pouze zvyšuje provokativnost otázky a působí jako nezdvořilost), třetí koherenční prostředek, tj. slovesný paralelismus, je značně omezen: slovesný tvar „mám pracovat s vámi“ (rep. 7) použitý agentem Scullyovou sice rovněž naznačuje cizí vůli, avšak je formálně odlišný od Mulderova „že vás šoupnuli zrovna sem, co?“ (rep. 10) a „že vás poslali, abyste mě špehovala“ (rep. 13). Už tak slabá návaznost mezi slovesnými tvary u obou aktérů je navíc přerušena Mulderovou replikou „řekl bych, že takovou poctu si snad ani nezasloužím“ (rep. 8).

Interakční struktura

VT: K2-ch-rch / K2-ch / K1-ch / K1

CT: K2-K1-K2f / K2-K1-ch / K1

Shrnutí dílčích výsledků

Propracovaná interpersonální dynamika originálu se v dabované verzi ztrácí. V anglickém textu jednání obou postav jasně kulminuje: Mulder, jenž od začátku interakci dominuje, postupně klade tři provokativní otázky, u nichž vzrůstá útočnost a adresnost (rep. 8, rep. 10, rep. 12). Scullyová přichází s kladným a přátelským postojem (rep. 7), po prvním Mulderově útoku se

⁴⁹ Z intonační inkoherence lze velice dobře usuzovat, že dabérka „vytáčela“ své repliky jako první.

nelibě zatváří (rep. 9), po druhém útoku se pokusí komunikačního partnera získat lichotkou a tím převzít komunikační iniciativu (rep. 11), a konečně po třetím útoku, kdy se její defenzivní, smířlivá strategie ukáže jako neúčinná, přejde v příští sekvenci (rep. 14) k otevřené konfrontaci (viz níže).

V českém textu je Mulder i s ohledem na kinesický význam předchozí repliky z minulé sekvence bez zjevné příčiny a konzistence útočný, jasné komunikační iniciativy se však ujímá až v rep. 10, takže gradace jeho projevu je zkrácena a oslabena i tím, že se mu nedostává přiměřené protiváhy a iniciativy na straně Scullyové (rep. 11). Její roli schází dynamický vývoj, který by rovněž připravil půdu pro konfrontační komunikační trajektorii v příští sekvenci.

Ex 8–10 (VT 5.39–5.59, CT 5.17–5.44)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
14	Ex 8	K1	Scullyová If you have any doubt about my qualifications or credentials, th...		Scullyová založen ruce	Scullyová Jestli snad máte pochyby o mé kvalifikaci a doporučení...		K1	Ex 7'	
15		ch	Mulder You're a medical doctor, you teach at the academy. You did your undergraduate degree in physics. "Einstein's Twin Paradox, A New Interpretation. Dana Scully Senior Thesis."		Mulder vstává a bere do ruky tenký svazek A4	Mulder Jste doktorka medicíny. Učíte na akademii. Svůj první diplom jste dělala z fyziky. Nová interpretace Einsteinova paradoxu dvojčat.		ch		posun v sémantickém významu „undergraduate degree“ vs. „první diplom (v CT vyšší vzdělání, práce je však tenký svazek: vizuální inkoherece);
16		rch			Scullyová pohled			rch		
	Ex 9	K1	Mulder Now that's a credential, rewriting Einstein.		Mulder pokyne svazkem papíru směrem ke Scullyové	Mulder Slečno Scullyová, jste odvážná žena. Opravovat Einsteina.		K1	Ex 8'	ve VT chytání za slovo (reiterate „credential“), v CT zhoršená koherence, ironie směřována na osobu, nikoli na práci: posun v interpersonálním významu
17	Ex 10	K2	Scullyová Did you bother to read it?	ironie v hlase		Scullyová Vy jste tu práci četl?	překvapení intonací	K2	Ex 9'	ve VT ironie, v CT překvapení: posun v interpersonálním významu
18		K1	Mulder I did. I liked it.		Mulder založí do projektoru sadu diapozitivů	Mulder Jasně. Bylo to dobrý.	kopírování intonace VT: frajer	K1		CT stylisticky inkoherenční: náhle frajerská intonace, nespisovnost

Tabulka 4: Analýza interpersonální dynamiky ve výměnách 8–10

(VT – výchozí text; CT – cílový text; čísla sloupců: 1 – číslo repliky, 2 – charakteristika aktu ve VT; 3 – číslo výměny ve VT, 4 – verbální sdělení ve VT; 5 – paralingvistické sdělení ve VT; 6 – kinesické sdělení; 7 – verbální sdělení v CT; 8 – paralingvistické sdělení v CT; 9 – charakteristika aktu v CT; 10 – číslo výměny v CT; 11 – komentář; odstíny žluté naznačují rozsah repliky; jednání **Scullyové** je vyznačeno červeně; jednání **Muldera** zeleně)

Výchozí text

Agent Scullyová radikálně mění svoji dosavadní komunikační strategii a otevřeně konfrontuje Muldera výčitkou z pochybností o její kvalifikaci (čímž na vertikální komunikační úrovni navozuje téma své profese rozvíjené v dalších replikách). Agent Mulder jí však okamžitě skočí do řeči a (za ni) začne s její bakalářskou prací v ruce demonstrovat detailní obeznámenost s jejím vzděláním. Během čtení nadpisu její bakalářské práce kamera přeskočí na její tvář s neutrálním výrazem. V Mulderově replice pak následuje opět útok ve formě ironické pochvaly („Now that's a credential...“ – Ex 9, K1; v lexikální rovině hraje důležitou úlohu roli opakování výrazu „credential“ z její předchozí repliky), tedy opět útok, konkrétně na její odvalu kritizovat

Einsteinovu teorii již v bakalářské práci. Scullyová kontruje otázkou mírně ironizující jeho povýšené chování („Did you bother to read it?“ – rep. 17), čímž navazuje na konfrontační linii nastolenou na začátku sekvence. Mulder ovšem její ironický tón neutralizuje tím, že jej v odpovědi ignoruje. Připravuje si tím jen půdu pro další přesně cílený rozsáhlý výpad v příští sekvenci (Ex 11–18), kde prostřednictvím prezentace případu, na němž budou později společně pracovat, postupně (na vertikální úrovni komunikace) představí také profesní obory Scullyové, aby ji vzápětí usvědčil z neznalosti v každém z nich a vyvrátil tak její úvodní výčitku ohledně neoprávněnosti svých pochyb. Hercova kinetická akce v závěru sekvence připravuje scénu pro následující frekvenci.

Cílový text

Mulder v souvislosti s fyzikálním vzděláním agenta Scullyové („undergraduate degree“) hovoří o „prvním diplomu“, což po informaci o její profesi lékařky budí dojem, že fyziku studovala ještě před medicínou, a to nejspíše na stejné úrovni. Pro diváka české verze tak Scullyová dosáhla vyššího vzdělání, což v daném kontextu nepředstavuje zásadní problém sémantického rázu, avšak v rovině interpersonální oslabuje ironičnost a koherenci Mulderovy repliky „Slečno Scullyová, jste odvážná žena. Opravovat Einsteina.“ (Ex 8), byť je jeho ironie v cílovém textu mířena příměji, tj. na osobu agenta Scullyové a nikoli na její práci. Z Mulderových slov nad svazkem papírů, které vytáhne z hromady papírů na stole, totiž není zprvu oproti výchozímu textu jasné (tam Mulder z titulního listu cituje „Dana Scully. Senior Thesis.“ – rep. 15), že drží v ruce přímo její práci (útlá vazba A4 v průhledných plastových deskách rozhodně neodpovídá verbálně navozené představě diplomové práce). Koherence mezi verbální a kinesickou akcí není nastolena, dokud Mulder nepokyne papíry směrem k ní (Ex 8) a Scullyová se o práci nezmíní v následující příznávce („Vy jste tu práci četl?“ – rep. 17), přičemž druh práce není nijak specifikován, a jediným sémantickým vodítkem pro diváka je tudíž zmíněný „první diplom“. Mulderův ironický osten tak ztrácí jasný směr, neboť nemůže mířit na skutečnost, že se Scullyová pouštěla do kritiky Einsteinovy teorie již v bakalářské práci (což na druhou stranu může u diváka anglické verze zvyšovat Scullyové prestiž). Hlavní příčinou oslabené koherence je zde vedle výše uvedeného nesouladu mezi lingvistickým a obrazovým plánem rovněž kataforická reference.

Následný dotaz Scullyové („Vy jste tu práci četl?“ – rep. 17) postrádá ironický nádech a je vyslovován s upřímným překvapením a zájmem, čímž se Scullyová oproti výchozímu textu nevrací ke konfrontačnímu tónu ze začátku sekvence.

Závěrečná Mulderova replika je s předchozími stylisticky nesourodá: po předchozí spisovné replice agent náhle sklouzává do obecné češtiny, intonační kontura převzatá z angličtiny působí frajersky.

Interakční struktura

VT: K1—ch—rch / K1 / K2—K1

CT: K1—ch—rch / K1 / K2—K1

Shrnutí dílčích výsledků

Ve výchozím textu agent Scullyová nastoluje konfrontační komunikační trajektorii a snaží se získat v dialogu aktivnější roli (Ex 8, K1). Ani v závěru sekvence, po výrazně dominantní replice agenta Muldera (Ex 9, K1), se nevzdává, a pokouší se na tuto trajektorii navázat ironickou otázkou (Ex 10, K2), kterou zároveň oplácí Mulderovi ironií z jeho strany. V cílovém textu interpersonální dynamika doznává oslabení a změn: údernost Mulderova verbálního projevu je omezena neprovázaností s kinesickým kódem (Ex 7', ch; Ex 8', K1), paralingvistická akce Scullyové v Ex 9', K2 ji vrací do submisivní pozice před začátkem celé sekvence, což má dopad i na příští výměnu (Ex 10', K2f), a inkoherentní „fajerská“ Mulderova intonace ve spojení s náhlým výrazným stylistickým posunem má vliv na charakterizaci postavy (Ex 9', K1).

Ex 11–16 (VT 5.59–6.57, CT 5.45–6.40)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1 9	Ex 11	K1	Mulder It's just that in most of my work, the laws of physics rarely seem to apply.		Mulder založí diapozitivu do aparatury a prochází kolem Scullyové ke dveřím zhasnout	Mulder Jenže u mý práce se zdá, že fyzikální zákony neplatí.		K1	Ex 10'	ve VT tvrzení s relativní platností („most of“, „rarely“, „seem“); v CT absolutizace tvrzení
2 0		K2 f			Scullyová skleslost, mírná nakvašenost, obranně zkřížené ruce			K2 f		v CT na základě předchozí repliky bezradnost, rezignovanost
2 1	Ex 12	K1	Mulder Maybe I can get your medical opinion on this, though.	<i>výrazná kadence na „medical“</i>	Mulder prochází kolem Scullyové zpět k aparatuře	Mulder Budu rád, když mi řeknete svůj názor na tohle.		K1	Ex 11'	ve VT gradovaná ironie („though“), v CT zdvořilá žádost: posun v interpersonálním významu
2 2		K2 f			Scullyová dívá se za ním			K2 f		
2 3	Ex 13	K1	Mulder Oregon female, age twenty-one, no explainable cause of death. Autopsy shows nothing. Zip! There are, however, these two distinct marks on her lower back.		Mulder pouští obrázky obětí	Mulder 21-letá žena z Oregonu. Příčina smrti nevysvětlitelná. Pitva nic neprokázala. Nic. Ve spodní části zad jsou však tato dvě znamení.		K1	Ex 12'	„jedenadvacetiletá“ a „tato znamení“ stylisticky inkoherentní, anglicismy: „nevysvětlitelná“ (srov. „nejasná“), „jsou“ anglicismus (srov. „má“)
2 4		K2 f			Scullyová pohled na plátno vydá se k plátnu se zkříženýma rukama			K2 f		
2 5	Ex 14	K2	Mulder Doctor Scully, can you ID these marks?			Mulder Můžete je identifikovat, doktorko Scullyová?		K2	Ex 13'	ve VT hra na neosobní oficiální intonaci (ironie); v CT anglicismus („identifikovat“), ironie chybí; posun v interpersonálním významu
2 6		K1	Scullyová Needle punctures, maybe. An animal bite. Electrocutation of some kind	<i>v intonaci nejistota, hypotetizování</i>		Scullyová Nějaký druh zásahu elektrinou. Vpichy od jehly nebo kousnutí zvířete.	<i>v intonaci nejistota, sebevědomí</i>	K1		posun v interpersonálním významu na základě intonace
2 7		ch			Mulder přeskočí na další záběr ještě než domluví			K2	Ex 14'	ve VT nepřijetí odpovědi – gradace („fyzikální ani chemické znalosti neobstojí“); v CT pouhá akční juxtapozice bez vedlejšího významu, tj. její odpověď přijata: posun v interpersonálním významu
2 8		rch		Scullyová dořikává repliku zříšené, vidouc že zbytečné.	Scullyová nakvašený pohled					paralingvistický a kinesický kód se zde uplatňuje jen ve VT
2 9	Ex 15	K2	Mulder How's your chemistry? This is the substance found in the surrounding tissue.			Mulder A jak jste na tom s chemií? Tahle substance se našla v okolní tkáni.				ve VT třetí krok gradace (chemie); v CT chybí „substance“ anglicismus

3 0		K1	Scullyová It's organic, I don't know,	zazná tajemná hudba		Scullyová Je to organické.		K1		ve VT explicitní přiznání neznalosti, v CT „snad“
	Ex 16	K2	Scullyová is it some kind of synthetic protein?			Scullyová Snad nějaký druh syntetického proteinu?	zazní tajemná hudba	K2	Ex 15'	v následující replice: posun v charakterizaci; ve VT hudba začne brát před její replikou (předzvěst tajemna), v CT až po replice (oslabená chronemická)
3 1		K1	Mulder Beats me, I've never seen it before either. But here it is again in Sturgis, South Dakota. And again in Shamrock, Texas.	výrazná kadence na „me“	Mulder pouší další diapozitivy	Mulder Vím já? Ještě nikdy jsem to neviděl. Tady to je znovu: ve Sturgisu, v Jižní Dakotě a ještě jednou v Shamrocku v Texasu.		K1		ve VT „either“ útočné (vy jste to taky neviděla); v CT protimluv; v CT chybí odporovací poměr mezi větami (snížená koherence)

Tabulka 5: Analýza interpersonální dynamiky ve výměnách 11–16

(VT – výchozí text; CT – cílový text; čísla sloupců: 1 – číslo repliky, 2 – charakteristika aktu ve VT; 3 – číslo výměny ve VT, 4 – verbální sdělení ve VT; 5 – paralingvistické sdělení ve VT; 6 – kinesické sdělení; 7 – verbální sdělení v CT; 8 – paralingvistické sdělení v CT; 9 – charakteristika aktu v CT; 10 – číslo výměny v CT; 11 – komentář; odstíny **žluté** naznačují rozsah repliky; jednání **Scullyové** je vyznačeno červeně; jednání **Muldera** zeleně)

Výchozí text

Mulder vzápětí po pochvalě Scullyové (v předchozí sekvenci) znovu zaútočí tím, že na horizontální rovině degraduje (a na vertikální ose odhalí) vzdělání Scullyové v oblasti fyziky, ona reaguje nakvašeným pohledem a založenými rukama.

Hned na to přejde Mulder k jejímu vzdělání medicínskému, a to opět útočným způsobem, což se projevuje výraznou kadencí (na „medical“) v kombinaci s lexikálními prostředky, konkrétně „maybe“ a „though“. Po krátkém extempore případu pak klade zcela konkrétní otázku s počátečním oslovením „Doctor Scully“ (Ex 15).

Této otázky se Scullyová chápe jako výzvy k serióznímu odbornému dialogu a příležitosti dokázat svou odbornost, tedy i být uznána coby rovnocenný komunikační partner a tím dosáhnout komunikačního souladu. Aniž by však stačila dovyslovit své tři návrhy řešení (relativizované co do platnosti stoupavou intonací a výrazem „maybe“), Mulder již na znamení neuspokojivosti její odpovědi přepíná na další záběr, na což Scullyová reaguje rezignovaným ztišením hlasu a pohledem spolu s nepatrným kousnutím do rtu. Jeho dotaz včetně oslovení lékařským titulem se ukáže být nastraženou pastí, jež má dokázat, že Scullyová ani s medicínskými znalostmi v dané situaci nevystačí.

Mulder poté vznáší třetí útočný dotaz, tentokrát týkající se chemie, a Scullyová při pohledu na promítaný chemický vzorec neznámé sloučeniny (temná hudba ozývající se v pozadí předznamenává důležitost zobrazené chemikálie pro děj příběhu) připouští neznalost a svoji

domněnku formuluje prostřednictvím otázky, čímž demonstruje snahu spolupracovat. Tímto aktem přijímá Mulderovu dominanci, jak potvrzuje i komunikační linie v příští sekvenci.

Mulderova odpověď je pak završením jeho vítězného útoku. Jeho „beats me“ (s ironickou kadencí na druhém z obou slov) a „either“ škodolibě zdůrazňují tápání Scullyové i v dalším oboru.

Cílový text

Mulderův úder (rep. 19) absolutizuje neužitečnost Scullyové (srov. „in most of my work, the laws of physics rarely seem to apply“; vs. „u mý práce se zdá, že fyzikální zákony neplatí“). Její neverbální reakce (skleslý obličej a obranně založené ruce – rep. 20) v české verzi vyznívají jako berzradnost až slabost, tedy stav dosti odlišný od toho, v němž byla vyslovována bezprostředně předcházející replika (překvapení, zájem).

Tématický přechod od fyziky k medicíně není v cílovém textu nijak verbálně naznačen („Budu rád, když mi řeknete svůj názor na tohle“ – rep. 23), divák jej musí dovodit až ze snímků mrtvých těl, které Mulder následně promítá a komentuje. Z repliky 25 („Můžete je identifikovat, doktorko Scullyová?“) tak mizí ironie, oslovení odsunuté na závěr Mulderovy otázky navíc ztrácí rétorickou funkčnost. Scullyová tedy nabízí seriózní odpověď na seriózní dotaz, přičemž s jistotou v hlase poskytuje hned tři různá vysvětlení původu skvrn na zádech obětí (rep. 26), takže Mulderovo přepnutí záběru je zde prostým přechodem k další otázce (její odpověď se tedy jeví jako uspokojivá!) a význam neverbální akce představitelky Scullyové včetně nepatrného kousnutí do rtu mizí.

U dalšího dotazu ohledně chemického vzorce Scullyová nepřiznává otevřeně svou neznalost zobrazené látky („Je to organické. Snad nějaký druh syntetického proteinu?“ – rep. 30), nýbrž vyslovuje domněnku a tu předkládá Mulderovi k posouzení, čímž mu de facto otázku vrací. Mulder neznalost nejen přiznává, ale zároveň i bere na sebe, neboť ji ve své replice ani nepředhazuje Scullyové („Vím já? Ještě nikdy jsem to neviděl.“ – rep. 31). Hned na to seznamuje Scullyovou s dalšími místy, kde byla podivná sloučenina nalezena.

Interakční struktura:

VT: K1-K2f / K1-K2f / K1-K2f / K2-K1-ch-rch / K2-K1 / K2-K1

CT: K1-K2f / K1-K2f / K1-K2f / K2-K1 / K2-K1 / K2-K1

Shrnutí dílčích výsledků

Anglický text jasně graduje ve směru Mulderovy komunikační dominance (v lexikální rovině tomu výrazně napomáhá např. i referenční řetězec „medical doctor“ – rep. 15, Ex 8, „your medical opinion“ – rep. 21 a „Doctor Scully“ – rep. 25) a každá z odpovědí Scullyové mu slouží jako nahrávka na smeč. Naproti tomu v českém textu je Scullyová přizvána jako kolegyně do odborné debaty a její odpovědi vyznívají více méně uspokojivě, resp. nejsou zpochybněny. Mulderova dominantní pozice tedy postupně slábne na úkor Scullyové, která později dokonce v úvodní replice cílového textu převezme komunikační iniciativu („Co vy na to?“ – rep. , Ex 16’).

Zatímco tedy výchozí text posiluje komunikační asymetrii mezi aktéry, text cílový míří k jejímu vyrovnání. Tento výrazný posun interpersonální dynamiky má původ v plánu paralingvistickém (intonační změna v rep. 26) a projevuje se mimo jiné i v plánu neverbálním (ztráta podvýměny, resp. výpadu a odpovědi na výpad v Ex 14’). Dále je zhoršena i koherence v plánu hudebním, když se dramatická hudba v českém textu ozve až s druhou částí repliky Scullyové („Snad nějaký druh syntetického proteinu?“ – Ex 15’).

Ex 17–19 (VT 6.58–7.11, CT 6.40–7.05)

3 2	Ex 17	K2	Scullyová Do you have a theory?			Scullyová Co vy na to?		K2	Ex 16'	v CT nejasná intonace (snížení koher.)
3 3		K1	Mulder I have plenty of theories.			Mulder Mám spoustu teorií.	Mulder inkohereční intonace	K1		v CT nekoherentní s předchozí replikou, nesmyslná intonace
	Ex 18	K2	Mulder Maybe what you can explain to me is why it's bureau policy to label these cases as "unexplained phenomena" and ignore them.		Mulder přejde k ní	Mulder Vysvětlíte mi, proč má FBI ve zvyku tyhle případy označit jako "nevysvětlitelný jevy" a ignorovat je?		K2	Ex 17'	ve VT útok („nic jiného vyvést neumíte“), obvinění („jste na nepřátelské straně“), v CT mizí; ve VT odkazování na zaměstnavatele jakožto „insider“ (the bureau) – falešná loajalita se Scullyovou, v CT coby „outsider“ („FBI“) – odstup: ochuzení interpersonálního významu; tážací forma repliky věty v CT zhoršuje koherenci s následující Mulderovou replikou
3 4		K1			Scullyová hledí na ně nevraživě mlčí			K1		
3 5	Ex 19	K2	Mulder Do you believe in the existence of extraterrestrials?	Mulder ironický šepot, rádooby tajemný		Mulder Řekněte, věříte v existenci mimozemšťanů?	Mulder intonace vážně míněné otázky	K2	Ex 18'	ve VT jasná provokace, v CT kupení otázek v rámci repliky, zhoršená koherence; v CT mizí humor, „řekněte“ nefunkční
3 6		K1	Scullyová Logically, I would have to say „no“. Given the distances needed to travel from the far reaches of space, the energy requirements would exceed a spacecraft's capabilities th...		Scullyová nepatrný úsměv	Scullyová Logicky vzato vám musím říct ne. Vzhledem ke vzdálenostem z dosažitelných míst vesmíru přesahují nároky na energii možnosti jakékoli vesmírné lodi.		K1		ve VT váhavé odmítnutí logickými argumenty, nepatrný úsměšek, v CT význam kinesiky mizí, kategorické odmítnutí, kázání, sebejistota (posun v interpersonálním významu a charakterizaci); v CT protimluvy: „logicky vzato... musím“, podobně „vzálenosti z dosažitelných míst vesmíru přesahují...“ nesmysl
3 7		ch	Mulder Conventional wisdom.		Mulder přikyvuje s úsměvem na očekávanou odpověď	Mulder Konvenční názor.		ch		
3 8		rch			Scullyová zastaví, čeka na vysvětlení			rch		

Tabulka 6: Analýza interpersonální dynamiky ve výměnách 17–19

(VT – výchozí text; CT – cílový text; čísla sloupců: 1 – číslo repliky, 2 – charakteristika aktu ve VT; 3 – číslo výměny ve VT, 4 – verbální sdělení ve VT; 5 – paralingvistické sdělení ve VT; 6 – kinesické sdělení; 7 – verbální sdělení v CT; 8 – paralingvistické sdělení v CT; 9 – charakteristika aktu v CT; 10 – číslo výměny v CT; 11 – komentář; odstíny **žluté** naznačují rozsah repliky; jednání **Scullyové** je vyznačeno červeně; jednání **Muldera** zeleně)

Výchozí text

I v této sekvenci oba aktéři více méně pokračují po již nastolených trajektoriích. Scullyová svou otázkou („Do you have a theory?“ – rep. 32) vyjadřuje zájem o případ, připouští neuspokojivost

vlastních předchozích odpovědí a vyjadřuje respekt k Mulderově názoru (potažmo k němu samému), tedy opět usiluje z podřízeného postavení o komunikační soulad.

Mulderova odpověď (rep. 33) naproti tomu připravuje půdu pro bezprostředně následující další výpad, jak vůči komunikační partnerce („maybe what you can explain to me“ – Ex 18), tak (ve vertikální rovině) i jejich společnému zaměstnavateli, FBI, mimo jiné opět prostřednictvím falešné loajality.

Mlčení agentky Scullyové jakožto neuspokojivá odpověď je pro Muldera signálem ke stupňování útoku vysoce „nevědeckou“, provokativní otázkou (rep. 35), zda věří v mimozemšťany namísto odpovědi na její předchozí dotaz (na vertikální komunikační rovině uvádí Mulder téma mimozemských civilizací). Scullyovou otázka i způsob jejího položení přijde k smíchu, ale ovládne se a útok neutralizuje seriózním vědeckým výkladem (rep. 36). Mulder ji však přerušuje komentářem (rep. 37) snižujícím poznatky klasické vědy, jíž je Scullyová zosobněním, a připravuje si tak půdu pro další výměnu, kde své mínění zdůvodňuje.

Cílový text

V českém textu se Scullyová po obeznámení s dalšími fakty v případě v předchozí sekvenci (rep. 31, Ex 15) ujímá otázkou „Co vy na to?“ (rep. 32) komunikační iniciativy a přebírá momentálně kontrolu nad dialogem. Mulderova odpověď („Mám spoustu teorií“ – rep. 33), postrádá přinejmenším v dabérově podání koherenci: hodila by se k otázce zjišťovací, jaká je v originále („Do you have a theory?“ – rep. 32), nikoli však k otázce doplňovací výchozího textu.

O oslabené koherenci lze potom hovořit i u dalších dvou Mulderových dotazů. V prvním z nich (Ex 18) dominantní pobídka „vysvětlíte mi“ (ještě zesílená tázací formou) rušivě kontrastuje s předchozí replikou, kdy to byl naopak Mulder, kdo byl tázán (tudíž v komunikačně podřízené pozici). Rovněž personifikující překlad „FBI má ve zvyku“ (sr. „it's bureau policy“ – Ex 20) znamená posun interpersonálního významu: Mulder jím naznačuje svůj odstup od zaměstnavatele. Ve druhém z Mulderových dotazů (Ex 19) má „řekněte“ (vložené zřejmě kvůli synchronu) podobně rušivý účinek: opět působí oproti originálu příliš dominantně. Scullyové odpověď na otázku je zcela nelogická, ať už (paradoxně) spojením „logicky vzato vám musím říct ne“ (tj. že „logicky vzato nevěří“), či líčením nedosažitelnosti míst ve vesmíru jejich označením coby „dosažitelných míst vesmíru“. Z tohoto titulu pak lze (s notnou dávkou nadsázky na straně diváka, tedy v úrovni vertikální komunikace) považovat smysl postrádající názor Scullyové za nekonvenční, a nikoli „konvenční“, jak jej označuje Mulder (Ex 19).

Interakční struktura

VT: K2-K1 / K2-K1 / K2-K1 ch-rch

CT: K2-K1 / K2-K1 / K2-K1 ch-rch

Shrnutí dílčích výsledků

Interpersonální dynamika výchozího a cílového textu se liší. Výchozí text má jasné směřování: Scullyová od první své otázky znovu usiluje o komunikační soulad (Ex 17, K2), Mulder se snaží i nadále útočit (Ex 18, K2). Jeho první invektivu Scullyová přechází mlčením (Ex 18, K1), u druhé reaguje na jeho přímý dotaz přímou seriózní odpovědí (Ex 19, K1). Cílový text naopak svou interpersonální nesoudržností a v replice Scullyové dokonce sémantickou nelogičností (Ex 18' K1) přestává být srozumitelný, působí nepřírozeně a plytce.

Ex 20–22 (VT 7.12–7.38, CT 7.06–7.55)

3 9	Ex 20	dK1	Mulder You know this Oregon female?				Ex 19'	ztráta dK1
		K1	Mulder She's the fourth person in her graduating class to die under mysterious circumstances.			Mulder Tahle oregonská dívka je 4. člověk ze stejněho vysokoškolského ročníku, který zemře za záhadných okolností. A když nám konvence a věda nenabízí žádné odpovědi, můžeme se obrátit k fantastickým předpokladům.	K1	v CT „oregonská dívka“ nepříměř. styl.; „tahle“ dívka, nejasná reference (sr. „ta dívka“); sémantický posun: „vysokoškolský“ (ve VT se týká střední školy) ve VT řečnická otázka, v CT oznamovací věta: posun v interpersonálním významu; „fantastické předpoklady“ sémantický nesmysl; „konvence“ anglicismus;
	Ex 21	K2	Now, when convention and science offer us no answers, might we not finally turn to the fantastic as a plausibility?					
4 0		K1	Scullyová The girl obviously died of something. If it was natural causes, it's plausible that there was something missed in the post- mortem. If she was murdered, it's plausible there was a sloppy investigation. What I find fantastic is any notion that there are answers beyond the realm of science. The answers are there. You just have to know where to look.	Scullyová kadence na „plausible“		Scullyová Tahle dívka z nějakého důvodu zemřela. Pokud šlo o přirozenou příčinu smrti, tak něco uniklo při pitvě. Pokud byla zavražděna, tak prostě proběhlo mizerné vyšetřování. A naprosto fantastický je náзор, že se dá odpověď najít někde jinde než v oblasti vědy. Vysvětlení existuje, ale je nutné ho najít.	ch	v CT v první větě nesmyslné aktuální členění (srov. „zemřela z nějakého důvodu“); ve VT chytá Scullyová Muldera za slovo („plausible“, „fantastic“, „science“), v CT mizí: ochuzení interpersonálního významu; „přirozená příčina smrti“, „fantastický“ anglicismus; v CT „prostě proběho mizerné vyšetřování“ příliš sebejisté; od VT „What I find“ gradace hlasová (útok), ke konci kázání; v CT mizí protiklad „plausible“ a „fantastic“; zhoršená koheze („VT naprosto“); posun v interpersonálním významu
4 1		ch	Mulder That's why they put the "I" in "F.B.I."			Mulder A právě proto je tady FBI.	rch	ve VT smeč, ironie; v CT oslabeno nepřevedením vtipu
4 2	Ex 22	K1	Mulder See you tomorrow morning, Scully, bright and early. We leave for the very plausible state of Oregon at eight A.M.	Mulder kadence na „plausible“	Mulder otáčí se zády přechází k psacímu stolu	Mulder Uvidíme se zejtra ráno, Scullyová. V osm odjíždíme do Oregonu, země plné překvapení	K1	Ex 20' ve VT popíchnutí („bright and early“), v CT anglicismus („see you...“); „odjíždíme“ sémantická inkoherece (odlétají letadlem), mizí humor s „plausible“
4 3		K2f			Scullyová Se usměje		K2 f	

Tabulka 7: Analýza interpersonální dynamiky ve výměnách 20–22

(VT – výchozí text; CT – cílový text; čísla sloupců: 1 – číslo repliky, 2 – charakteristika aktu ve VT; 3 – číslo výměny ve VT, 4 – verbální sdělení ve VT; 5 – paralingvistické sdělení ve VT; 6 – kinesické sdělení; 7 – verbální sdělení v CT; 8 – paralingvistické sdělení v CT; 9 – charakteristika aktu v CT; 10 – číslo výměny v CT; 11 – komentář; odstíny žluté naznačují rozsah repliky; jednání Scullyové je vyznačeno červeně; jednání Muldera zeleně)

Výchozí text

Mulder klade řečnickou otázku a pokračuje krátkým výkladem faktů (rep. 39). Hned nato ovšem po modifikátoru „now“ formuluje svůj názor prostřednictvím další řečnické otázky (Ex 21). Scullyová tento názor neschvaluje (rep. 40) a nabízí vlastní alternativní řešení, jímž se snaží naposledy, povzbuzena k tomu přijetím za komunikačního partnera v předchozí sekvenci, převzít kontrolu nad dialogem. Jako lexikální prostředek jí k tomu slouží i dvojí užití adjektiva „plausible“ v reakci na Mulderovo „plausibility“, jímž svůj monolog zároveň graduje až k přímému útoku „You just have to know where to look“ (rep.40). Mulder nicméně vítězně smečuje („That’s why they put the ‚I‘ in ‚F. B. I.‘“ – rep. 41) a určuje scénu až do konce, navíc opět s ironickým opakováním adjektiva „plausible“ („See you tomorrow morning, Scully, bright and early. We leave for the very plausible state of Oregon at eight a. m.“ – rep. 42). Nekompromisním „zaúkolováním“ agenta Scullyové však současně naznačuje, že ji přijímá za svoji kolegyni, což u ní vyvolá spokojený úsměv.

Cílový text

V české verzi se Mulderova replika v Ex 19’ stává přímým pokračováním výroku „Konvenční názor“ z předchozí sekvence (rep. 37). Mulderova dominance je interakčně posílena, když agent následující kladnou větou užívá coby teze, o jejíž platnosti je přesvědčen natolik, že nemá tudíž potřebu o ní oproti výchozímu textu (kde ji vkládá do otázky) s komunikačním partnerem diskutovat. Logika tohoto výroku, resp. způsob, jakým k tomuto názoru Mulder dospěl, bohužel pokulhává, a replika tak v konečném výsledku působí nepřirozeně. Reakce Scullyové (rep. 40) je potom jakousi samozvanou, spíše rozzlobenou replikou. Intonace dabérky naznačuje, že postava usiluje o vítězný argument, nicméně obsah její repliky činí snahu Scullyové absurdní: kromě nesprávného aktuálního větného členění na samém počátku („z nějakého důvodu zemřela“ s koncovou kadencí, tj. jako by bylo pochyb o její smrti; srov. „zemřela z nějakého důvodu“), oslabuje koherenci textu i gradaci repliky pomocí „A naprosto fantastický je názor“ (daná věta významově odporuje té předchozí, dabérkou je ovšem podána tak, jako by význam stupňovala) a konečně nesmyslný výrok „Vysvětlení existuje, ale je nutné ho najít“ v samotném závěru, který má de facto nad komunikačním partnerem trumfovat tím, že mu doporučuje „najít vysvětlení“, což je přesně to, co on se jí pokouší v průběhu celého dialogu vysvětlit jako svůj cíl (srov. s VT: „The answers are there. You just have to know where to look.“). Mulderova reakce je problematičtější v tom smyslu, že se zmínkou o „FBI“ dovolává o nápravu k téže instituci, kterou o několik replik dříve odsoudil („Vysvětlíte mi, proč má FBI ve zvyku tyhle případy označit jako ‚nevysvětlitelný jevy‘ a ignorovat je?“ – Ex 17’ v předchozí sekvenci). Dějově inkoherentní je pak i Mulderovo „odjíždíme“, jelikož příští scéna se odehrává na palubě letadla směr Oregon.

Spojení „země plná překvapení“ je později využito ve scéně 13 (ve VT „This place is like Halloween“).

Interakční struktura

VT: dK1-K1 / K2-K1-ch / K1-K2f

CT: K1-ch-rch / K1-K2f

Shrnutí dílčích výsledků

Výchozí text opět prozrazuje propracovanou interpersonální dynamiku. Mulder, jist si „svou pravdou“, klade komunikační partnerce řečnickou otázku (Ex 20, dK1). Scullyová se snaží oponovat logickými argumenty (Ex 21, K1), avšak jen tím nahraje Mulderovi na závěrečnou elegantní smeč (Ex 21, ch), po níž Scullyovou přijímá k účasti na svém vyšetřování (Ex 22, K1). Na lexikální rovině je významným koherenčním a zároveň humorným prvkem výraz „plausible“, resp. „plausibility“, který učiní po dobu sekvence objektem své verbální hry, důležitého tmelícího prvku. V cílovém textu Mulder jako fakt pronáší tvrzení, které však v daném kontextu nemá přesvědčivé odůvodnění (Ex 19', K1). Komunikační partneři se vzájemně snaží nad sebou v debatě zvítězit: Mulder Scullyovou otevřeně poučuje ((Ex 19', K1) a ta mu oplácí stejnou mincí (Ex 19', ch), avšak logické vyznění argumentů obou z nich je nepřesvědčivé, byť navenek útočnější. Slovní hra, coby příznak sbližování obou aktérů, mizí. Koherenci v jazykovém plánu pak oslabuje i závěrečný úsměv Scullyové, přicházející bezprostředně po vyhocené výměně komunikantů (Ex 20, K2f).

2.5 Výsledky analýzy

2.5.1 Interpersonální dynamika dialogu

Podrobný kontrastivní rozbor scény zachycující první setkání dvou hlavních postav seriálu Akta X v jeho originálním znění a v dabované české verzi ukazuje, že zatímco výchozí text staví na dopodrobna propracované a (často třístupňově) gradované interpersonální dynamice na vertikální i horizontální komunikační úrovni (určované normou americké mainstreamové, potažmo hollywoodské poetiky), v cílovém textu, jenž upřednostňuje horizontální dimenzi dialogu před dimenzí vertikální, se projevuje v tomto směru nekoncepčnost a roztržitost s negativními důsledky zejména pro:

- charakterizaci postav (jež je ve vertikální komunikační rovině jednou z dominantních narativních funkcí analyzované scény);
- míru dominance postav a s tím spojené přirozené vyznění dialogu (což je vzhledem k podmínkám na současném českém televizním dabingu příznačné pro velkou část jeho produkce).

Charakterizace postav

V prvním případě dochází ke zploštění, „zprimitivnění“ charakterů postav: u Muldera směrem k agresivnosti (útočnost jeho jednání je intenzivnější, než by odpovídalo kontextu scény, tedy síle podnětů) a samolibosti („fajerství“), u Scullyové k chladnosti a otažitosti, což jsou posuny o to závažnější, že k nim dochází při prvním kontaktu diváka s postavami, rozhodujícím o počáteční představě, jakou si o nich udělá.⁵⁰

Dominance postav

Co se týče dominance komunikantů, dialog působí na mnoha místech toporně až inkoherentně, což jde podle něj navrh. mj. nivelizaci textové prozodie směrem od nápodoby autentického dialogu (spojených s prostředky lexikálně evaluativními) k prefabrikované oralitě (navázané primárně na prostředky gramaticko-strukturální). Potvrdil se Pérez-Gonzálezův (2007) závěr, že

⁵⁰ K tomu J. Levý (1983, s. 195): „Všechny části partu dramatické postavy nejsou stejně závažné: můžeme někdy skoro říci, že i jazyková charakteristika postav má svou expozici a své rozuzlení. Proto se vyplatí pečlivě stylisticky řešit první repliky postavy na scéně, protože ty vytvoří divákovi její obraz – a ten se pak nesnadno koriguje. Překladatelské pojetí hlavních postav se nutně dotýká celého smyslu hry.“

dabingový proces má tendenci dialog strukturálně „učesávat“, tj. posouvat jej blíže k pólu konvence, potažmo kanonickému dyadickému vzorci interakce. V důsledku takových změn (což se opět shoduje s poznatky Pérez-Gonzáleze) se celkový počet výměn snížil o 2 (z 22 na 20) a tento redukující trend se projevil i u ostatních scén s hlavními postavami coby jedinými aktéry, jak o tom svědčí tabulka 8:

	VT	CT
Scéna 2	22	20
Scéna 4	8	8
Scéna 5	2	2
Scéna 6	8	7
Scéna 7	12	11
Scéna 8	13	13
Scéna 11	15	14
Scéna 14	5	5
Scéna 15	10	10
Scéna 16	6	6

Tabulka 8: Počet výměn mezi hlavními postavami v jednotlivých scénách seriálu

Zajímavý je z tohoto hlediska i vertikální pohled na tabulku: směrem ke konci filmu se zmenšují komunikační asymetrie mezi postavami: ty se v horizontálním plánu komunikace sbližují, tudíž jednájí méně konfliktně (v rovině primární komunikace se dialog s vyprávěním příběhu posouvá od interakčního k narativně-informativnímu), což odpovídá i převážně harmonickému rozložení seriálního, orbitálního a periodického motivu výměn (v procesu dabingu mizí potřeba dialog harmonizovat): v posledních třech scénách tak zůstává počet výměn konstantní.

Distribuci jednotlivých druhů konverzačních aktů, resp. strukturní změny interpersonální dynamiky v průběhu analyzovaného dialogu zachycuje i následující přehled konverzačních aktů v jednotlivých výměnách (Scullyová, Mulder):

Ex 1–3

VT: A2-ch / A1-ch / A1-A2f

CT: A2-ch / A1-ch / A1-ch

Ex 4–7

VT: K2-ch-rch / K2-ch / K1-ch / K1

CT: K2-K1-K2f / K2-K1-ch / K1

Ex 8–10

VT: K1-ch-rch / K1 / K2-K1

CT: K1-ch-rch / K1 / K2-K1

Ex 11–16

VT: K1-K2f / K1-K2f / K1-K2f / K2-K1-ch-rch / K2-K1 / K2-K1

CT: K1-K2f / K1-K2f / K1-K2f / K2-K1 / K2-K1 / K2-K1

Ex 17–19

VT: K2-K1 / K2-K1 / K2-K1-ch-rch

CT: K2-K1 / K2-K1 / K2-K1-ch-rch

Ex 20–22

VT: dK1-K1 / K2-K1-ch / K1-K2f

CT: K1-ch-rch / K1-K2f

Po vložení do tabulky pak vychází najevo asymetrické jednání postav: Mulder se vyznačuje vysokým procentem výpadů, tedy aktů ofenzivních, rozrušujících kanonický průběh konverzace. U Scullyové je naopak logicky vyšší podíl defenzivních aktů, tj. odpovědí na výpady (rch) a příznávek (f). Počet Mulderových výpadů v CT klesl (z 8 na 6), vystupuje tedy jako méně dominantní:

		celkem aktů	2	1	ch	rch	f	d
Scullyová	VT	23	5	9	1	4	4	0
	CT	21	5	8	1	2	5	0
Mulder	VT	25	5	1 0	8	0	1	1
	VT	23	5	1 1	6	1	0	0

Tabulka 9: Přehled aktů hlavních postav

(2 – akt sekundární; 1 – akt primární; ch – výpad; rch – reakce na výpad; f – příznávka; d – oddalovací akt)

Změny povahy dialogického aktu, resp. jeho odstranění v CT se také projevují na posílení, resp. oslabení pozice jednoho s komunikačních partnerů:

- v rep. 8 je oslabena útočnost Mulderovy repliky změnou z výpadu na primární akt;
- v rep. 11 mizí důležitá komunikační iniciativa Scullyové (lichotka, kterou se agentka snaží zvrátit celý dialog ve svůj prospěch);
- v rep. 27 mizí Mulderův neverbální výpad;
- v rep. 39 Muldera mírně oslabuje vynechání přípravného aktu a v téže replice Mulder sice interakčně posiluje tím, že namísto řečnické otázky používá oznamovací větu (čímž dává najevo, že o věci nehodlá diskutovat), avšak dialog zde mírně pokulhává po stránce sémantické, takže výsledek je nepřesvědčivý a repliky postavy zde působí plytce a bezobsažně;
- v rep. 40 výzva namísto primárního aktu posiluje Scullyovou.

I z tohoto pohledu se v CT míra Mulderovy dominance snižuje.

2.5.2 Neverbální jednání postav

Skutečnost, že byl v rozboru přiznán statut aktu také neverbálnímu jednání postav a do analýzy byly výběrově zahrnuty i relevantní paralingvistické a chronemické aspekty, potvrdila úzkou provázanost jednotlivých významových kódů a odhalila významové posuny, k nimž v souvislosti s neverbálními projevy postav v cílovém textu dochází. Najevo přitom vyšly tři základní druhy těchto posunů, které jsou v souladu s výsledky předchozí části rozboru:

	paralingvistika	kinesika
charakterizace postavy	2, 7, 42	6, 36
dominance	-S: 17, 40; -M: 21, 26	-S: 20, 28
sémantická		15–16, 43
inkoherece		

Tabulka 10: Klasifikace významových posunů souvisejících s neverbálním jednáním
(čísla označují repliky; -S – oslabení pozice Scullyové; -M – oslabení pozice Muldera)

Posuny v charakterizaci postavy

Celkem logicky se do charakterizace postavy promítly zásadním způsobem **paralingvistické rysy** cílového textu:

- v rep. 2 se Mulder ve VT prezentuje jako pracovitý člověk se smyslem pro (sebe)ironii, v CT vyznívá jako člověk nevrlý, agresivní vůči vnějšímu světu;
- v rep. 7 podobně jednání Scullyové ve VT prozrazuje přívětivost a kolegalitu, v CT působí chladně a rezervovaně;
- v rep. 42 se ve VT opakuje téma Mulderovy ironičnosti, v CT tento prvek mizí.

Na základě **kinesických projevů** došlo k následujícím posunům v charakterizaci:

- rep. 6 ve VT se agent Mulder otáčí od práce nad stolem mírně vylekán přítomností cizí osoby, v CT vyznívá na základě paralingvistických rysů rep. 2 jeho jednání jako kalkulované: s otočením záměrně vyčkává, aby od prvopočátku vyjádřil svůj negativní vztah ke Scullyové. Tím se posun dostává na pomezí charakterizačního a interakčního. Tato replika je také zajímavým příkladem součinnosti neverbálních kódů.
- v rep. 36 se v CT ztratil význam (a vizuálně se bez přiměřeného verbálního doprovodu stal téměř nezachytitelný) nepatrný úsměv Scullyové v reakci na

Mulderovu repliku o mimozemšťanech, který ukazoval na její smysl pro humor. To je v souladu s počáteční chladností Scullyové v CT.⁵¹

Posuny v míře dominance

Paralingvistická charakteristika znamenala oslabení pozice

pro Scullyovou

- v rep. 17, kde namísto ironie zazní ve VT z jejích úst upřímné překvapení, je zaskočena;
- v rep. 40 oslabení pozice, kde mizí v CT hra se slovem „plausible“, jímž Scullyová bere Muldera za slovo a tím jej mírně ironizuje;

pro Muldera

- v rep. 21, kde namísto ironického předpokladu její neznalosti žádá od Scullyové její názor
- v rep. 26, když Scullyová oproti VT argumentuje s jistotou a sebevědomím;
- Kinesické projevy znamenaly oslabení pozice pro Scullyovou
- v rep. 20, kde její výraz v CT ztrácí význam nakvašenosti: působí jen bezradně a rezignovaně;
- v rep. 28, kde se v CT v důsledku posunu paralingvistických charakteristik jejího projevu (rep. 27) ztrácí význam její otrávený pohled poté, co ji Mulder nenechal domluvit a posunul projektor na další snímek. I zde vychází najevo významotvorná provázanost neverbálních kódů.

Nekoherentnost kinesického a verbálního projevu vyšla najevo:

- v rep. 15–16, kde Mulder drží v ruce tenký svazek papírů (odpovídající tloušťkou školské seminární práci) a v CT přitom hovoří o Scullyové „prvním diplomu“;
- v rep. 43, kde se v CT Scullyová na samotný závěr scény smířlivě usmívá vzápětí na to, co mezi ní a Mulderem došlo k ostré slovní výměně a on ji na konci debaty „zpražil“.

K významotvornosti paralingvistického kódu je třeba ještě doplnit, že je doménou dabingového herce, a překladatel/úpravce tudíž na něj má toliko omezený vliv: na základě obeznámenosti

⁵¹ Zajímavý by byl v tomto ohledu např. empirický výzkum možného divákovy rozdílného vnímání charakteru postavy ve VT a CT.

s paralingvistickými kvalitami originálu a normou současné dabingové praxe může volit taková verbální řešení, která herci zjednoduší jeho práci (např. co se týče větného členění či umístěním sémanticky prominentních slov).

3. Závěr

V odpovědi na otázky zformulované v úvodu praktické části této práce lze uvést, že pokud jde o první z nich,

- analýza odhalila v jednání postav VT dopodrobna promyšlenou interpersonální dynamiku vycházející z dobové poetiky současné americké mainstreamové filmové produkce. Zároveň se ukázalo, že v návaznosti na dobovou normu české komerční dabingové výroby je interpersonální dynamika cílového textu nekoncepční a roztržitá, což má za následek mj. posuny v charakterizaci postav a komunikačních asymetrií (interpersonální dominance). Nepřirozenost dialogů se ukázala být výsledkem typických charakteristik stávající české komerční dabingové produkce včetně tendence měnit prozodický motiv výměn směrem ke kanonické formě dialogu, tedy tendence směřující v primární rovině k pólu konvence;

a pokud jde o druhou z nich,

- neverbální jednání se projevilo v analyzovaném textu jako nedílná součást interakční struktury dialogu s významnou charakterizační, ale i interpersonálně funkční rolí. Dialogickému neverbálnímu jednání mohl být v modelu přiznán statut aktu, což se při analýze projevilo jako výhodné. Cílový text potom ukázal, že provázanost verbálního kódu s neverbálním je obousměrná, tedy nejenže neverbální prvek má vliv na prvek neverbální, ale že i verbální akce může změnit význam neverbálního prvku. Toto zjištění je v rozporu Chaumeho obecně přijímanou tezí, že překladatel může manipulovat pouze jazykovým kódem sdělení.

Zvolený model, jenž je rozšířeným pojetím modelu užitého L. Pérez-Gonzálezem se ukázal jako vhodný a funkční pro zodpovězení obou stanovených otázek. Následné shrnutí výsledků pak bylo snahou ukázat další možnosti jeho použití. Začlenění neverbálního chování do modelu se ukázalo jako bezproblémové: model tak dokáže postihnout relevantní, paralingvistické, kinesické, případně i chronemické aspekty audiovizuálního dialogu. Relativizujícím faktorem tohoto tvrzení může být skutečnost, že byl model použit na malém vzorku audiovizuálního díla s lineární filmovou syntaxí. Mimo rámec této práce byl pak stejný model úspěšně použit na analýzu celé dialogické akce úvodního dílu zkoumaného seriálu.

S výše uvedeným možným omezením může být představený model využit jako analytický nástroj jak pro dabingové překladatele/úpravce k snadnému uchopení interpersonální dynamiky audiovizuálního dialogu (včetně neverbálního jednání postav) a jako pomůcka při volbě vhodné

překladatelské metody. Dobře by pak model mohl posloužit i jako didaktický nástroj při profesní přípravě audiovizuálních překladatelů, at' už pro rozbor výchozích textů či hodnocení existujících textů cílových. Jeho aplikace mj. posiluje i v dnešním českém dabingu tolik opomíjenou vertikální úroveň komunikace dramatického audiovizuálního textu.

Ke změně stávající normy by však kromě školení kvalifikovaných překladatelů, potažmo úpravců, bylo zároveň změnit ekonomické poměry, jež vládou zdejšímu dabingovému trhu. To je ovšem věc, která není v silách samotných překladatelů.

Seznam použité literatury

- Agost Canós, Rosa (2004) Translation in bilingual contexts. Different norms in dubbing translation. In Orero, Pilar (ed.), s. 65–82).
- Baldry, Anthony (ed.). 2000. *Multimodality and Multimediality in the Distance Learning Age*. Campobasso: Palladino Editore.
- Bassnett, Susan; Bush, Peter (eds). 2006. *The Translator as Writer*. London and New York: Continuum.
- Cattrysse, Patrick. 1992. „Film (adaptation) as Translation. Some Methodological Proposals.“ *Target* 4 (1), s. 53–70.
- Čáp, Jan. 2007. „Do You Speak Hollywood?“ *Lidové noviny* 31/3/2007, příloha Orientace, s. I–II.
- Díaz Cintas, Jorge. 2004. In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation. In Orero (ed.), s. 21–34.
- Fodor, István. 1976. *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Hamburg: Buske.
- Gambier, Yves (ed.). 1998. *Translating for the Media*. Papers from the International Conference Language, The Media (Berlin, November 22–23, 1996). Turku: University of Turku, Centre for Translation and Interpreting.
- Gambier, Yves, Gottlieb, Henrik. 2001a. Multimedia, Multilingua: Multiple Challenges. In Gambier, Gottlieb (eds), s. VIII – XX.
- Gambier, Yves, Gottlieb, Henrik (eds). 2001. *(Multi)Media Translation*. Amsterdam: Benjamins.
- Gottlieb, Henrik. 2004. Language-political implications of subtitling. In Orero (ed.), s. 83–100.
- Halliday, Michael A. K. 1978. *Language as Social Semiotics*. London: Arnold.
- Halliday, Michael A. K. 1985. *Introduction to Functional Grammar*. London: Arnold.
- Hatim, Basil; Mason, Ian. 1997. *The Translator as Communicator*. London, New York: Routledge.
- Herbst, Thomas. 1994. *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Herbst, Thomas. 1997. Dubbing and the Dubbed Text – Style and Cohesion: Textual Characteristics of a Special Form of Translation. In Trosborg, A. (ed.), s. 291–308.

- Holz-Mänttari, Josta. 1984. *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.
- Chaume, Frederic. 1997. Translating non-verbal information in dubbing. In Poyatos (ed.), s. 315–326.
- Chaume, Frederic. 2004. Synchronization in dubbing. A translational approach. In Orero (ed.), s. 36–52.
- Chaume, Frederic. 2004a. „Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation.“ *Meta* 49 (1), s. 12–24.
- Chaume, Frederic. 2004b. „Discourse Markers in Audiovisual Translating“. *Meta* 49 (4), s. 843–855.
- Chaume, Frederic. 2004c. *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- Josek, Jiří. 2006. A Czech Shakespeare? In Bassnett, Bush (eds), s. 84–94.
- Levý, Jiří. 1983. *Umění překladu*. Praha: Panorama.
- Linell, Per, Luckmann, Thomas. 1991. Asymmetries in Dialogue: Some Conceptual Preliminaries. In Marková, Foppa (eds), s. 1–20.
- Linell, Per et al. 1988. „Interactional Dominance in Dyadic Communication: a Presentation of Initiative-Response Analysis.“ *Linguistics* 26, s. 415–442.
- Lowry, Brian. 1996. *Akta X. Oficiální průvodce Akty X*. 1995. Praha – Plzeň: BETA – Dobrovský, Ševčík.
- Luyken, Georg-Michael et al. 1991. *Overcoming Language Barriers in Television*. Manchester: The European Institute for the Media.
- Macurová, Alena; Mareš, Petr. 1993. *Text a komunikace. Jazyk v literární díle a ve filmu*. Praha: UK.
- Marková, Ivana; Foppa, Klaus (eds.). 1991. *The dynamics of dialogue*. Hemel Hempstead, Hertfordshire: Harvester, Wheatsheaf.
- Martin, Jim. 1992. *English Text: System and Structure*. Amsterdam: John Benjamins.
- Martínez, Xènia. 2004. Film Dubbing. Its Process and Translation. In Orero (ed.), s. 3–7.
- Orero, Pilar (ed.). 2004. *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Paquin, Robert. 1998. „Translator, Adapter, Screenwriter. Translating for the audiovisual“. *Translation Journal* 2 (3).
- Paquin, Robert. 2003. „First Take on Film Dubbing“. *The Translator* 9 (1), s. 327–332.

- Pérez-González, Luis. 2007. „Appraising Dubbed Conversation“. *The Translator* 13 (1), s. 1–38.
- Popovič, Anton. 1975. *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava: Nitran.
- Popovič, Anton et al. 1983. *Originál – Preklad*. Bratislava: Nitran.
- Poyatos, Fernando (ed.). 1997. *Nonverbal Communication and Translation*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- Poyatos, Fernando. 2002. *Nonverbal Communication across Disciplines*. Tom. 1: Culture, Sensory Interaction, Speech, Conversation. Tom. 2: Paralanguage, Kinesics, Silence, Personal and Environmental Interaction. Tom. 3: Narrative Literature, Theater, Cinema, Translation. Amsterdam: Benjamins.
- Remael, Aline. 2003. „Mainstream Narrative Film Dialogue and Subtitling“. *The Translator* 9 (2), s. 225–247.
- Taylor, Christopher. 2003. „Multimodal Transcription in the Analysis, Translation and Subtitling of Italian Films“. *The Translator* 9(2), s. 191–205.
- Thibault, Paul. 2000. The Multimodal Transcription of a Television Advertisement: Theory and Practice. In Baldry, A. (ed.), s. 311–385.
- Tomaševskij, B. V. 1959. *Stich i jazyk*. Moskva.
- Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: Benjamins.
- Trosborg, Anna (ed.). 1997. *Text Typology and Translation*. Amsterdam: Benjamins.
- Vanoye, Francis. 1985) „Conversations publiques.“ In Vanoye (ed.), 1985a, s. 99–118.
- Walló, Olga. 1987. *Herec v dabingu*.
- Zabalbeascoa, Patrick. 1994. „Factors in Dubbing Television Comedy.“ *Perspectives* 2 (1), s. 89–99.
- Zabalbeascoa, Patrick. 1997. Dubbing and the Nonverbal Dimension of Translation. In Poyatos (ed.), s. 327–342.
- Žáček, Ivan. 2005. „Český dabing – chorobopis. Nástin krize dabingového průmyslu a pokus o diagnózu.“ *Illuminace* 17 (2), s. 51–81.

Audiovizuální materiál

Carter, Chris. 1993. *The X-Files. Season 1: Pilot*. © Fox Broadcasting Company.

Akta X. 2007. *Sezóna 1–7 DVD*. © Bonton Home Video.

Internetové stránky

<http://www.ceskezneni.cz/rservice.php?akce=tisk&cisloclanku=2006022401>

<http://www.kultx.cz>

<http://www.tvinfo.cz/stranky/dabingova-studia>

<http://dabingforum.cz/viewtopic.php?f=2&t=166>

<http://www.dabingovasekce.com/>

<http://www.dabing.info/>

Seznam tabulek

- Tabulka 1: Srovnání terminologie synchronicity u různých autorů
- Tabulka 2: Analýza interpersonální dynamiky ve výměnách 1–3
- Tabulka 3: Analýza interpersonální dynamiky ve výměnách 4–7
- Tabulka 4: Analýza interpersonální dynamiky ve výměnách 8–10
- Tabulka 5: Analýza interpersonální dynamiky ve výměnách 11–16
- Tabulka 6: Analýza interpersonální dynamiky ve výměnách 17–19
- Tabulka 7: Analýza interpersonální dynamiky ve výměnách 20–22
- Tabulka 8: Počet výměn mezi hlavními postavami v jednotlivých scénách seriálu
- Tabulka 9: Přehled aktů hlavních postav
- Tabulka 10: Klasifikace významových posunů souvisejících s neverbálním jednáním

Přílohy

1 CD disk